

# **Sístoles e diástoles: uma perspectiva sobre a Art Theatre Guild**

**Miguel Martins Patrício**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de Especialização em Cinema e Televisão**

**Julho de 2017**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Ciências da Comunicação – Área de especialização em Cinema e Televisão,  
realizada sob a orientação científica de José Manuel Correia Costa

*A Matsumoto Toshio, que tristemente  
nos deixou enquanto escrevia estas páginas,*

*Aos meus pais,*

## AGRADECIMENTOS

Não poderia prosseguir sem mencionar duas pessoas de extrema relevância nesta aldeia, infelizmente minúscula, dos estudos e interesse pelo cinema japonês em Portugal. O primeiro agradecimento irá para o meu amigo David Pinho Barros, cujo aconselhamento foi vital para ingressar no mestrado de Cinema e Televisão e transpor para a dissertação final uma monomania que me acompanhava desde tenra mocidade. O seu interesse e apoio incansáveis foram, em diversos momentos da preparação deste projecto, sobretudo nos mais custosos, equivalentes a uma orientação nas sombras. Ao meu amigo Tiago Faria (mais conhecido por “tf10” na rede) devo-lhe sinceramente o facto de, entre fóruns de cinema asiático e conversas por MSN, me ter apresentado muitos filmes isolados de realizadores do catálogo da ATG desde esse distante ano de 2006. Com o passar do tempo, juntos criámos um verdadeiro léxico privado, capaz de resumir em poucas palavras o arrebatamento estético desses estranhíssimos filmes que nunca havemos de esquecer e que, de certa maneira, fizeram parte integrante das “mitologias partilhadas” da nossa amizade. Quantas vezes quis escrever “bélico” ou “terrorífico” nestas páginas e não pude, porque a adjectivação excessiva, a resvalar para o barroco, ruma contra a maré da limpidez académica. Tiago, talvez um dia, o nosso sonho de uma retrospectiva ATG em Portugal se concretize!

Finalmente, o auxílio de Caleb Brown foi fulcral para compor o *abstract* em inglês. Da minha primeira tradução foram corrigidas gralhas, refeitas frases e consolidado o sentido de algumas expressões mais duvidosas.

# **SÍSTOLES E DIÁSTOLES: UMA PERSPECTIVA SOBRE A ART THEATRE GUILD**

**MIGUEL MARTINS PATRÍCIO**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema japonês, Art Theatre Guild, Nova Vaga japonesa, Sístole, Diástole, Ôshima, Imamura, Mishima, Matsumoto, Shinoda, Yoshida, Hani, Terayama

Fundada no dia 15 de Novembro de 1961, a Art Theatre Guild (ATG) japonesa começou por ser apenas uma distribuidora de filmes estrangeiros. O primeiro objectivo da companhia, composta por críticos influentes e pessoas ligadas ao cinema, era apresentar, pela primeira vez, um conjunto de cinematografias mundiais, comumente apelidadas de *art-house*, ao público japonês. Numa indústria ainda dominada pelos grandes estúdios de cinema e onde a distribuição das produções nacionais excedia mais do dobro das estrangeiras, a vinda desses filmes para salas selectas e a propagação dessa(s) refrescante(s) “estética(s) cinematográfica(s)” foi decisiva para o público e os cineastas japoneses conhecerem as obras contemporâneas de Jean Luc-Godard, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alain Resnais, Luis Buñuel mas também redescobrir Orson Welles ou até mesmo Sergei Eisenstein.

A *Nûberu Bâgu* ou “A Nova Vaga do Cinema Japonês”, tendo sido cimentada pelos estúdios japoneses durante os primeiros anos da década de 60, via-se impossibilitada em continuar a filmar nesse contexto de produção, avesso ao arrojo estético e político, cada vez mais assinalável, das suas propostas. Por outro lado, uma nova geração de cineastas, vinda da cena emergente do documentário, sentia a necessidade de se exprimir fora dos formatos e condições que outro tipo de indústria, a dos filmes promocionais, lhe oferecia. Esta tensão entre criadores e produtores, assim como o subsequente ansejo de uma liberdade criativa sem barreiras e mediadores, foi o pano de fundo essencial para o ATG abrir a sua actividade enquanto produtora independente em 1967.

Quer pelas inovadoras técnicas de produção, quer pela inventividade formal, carga política e o contexto social em que as obras foram produzidas, qualquer coisa de revolucionário tinha chegado ao cinema japonês. De 1967 a 1972, o catálogo das obras produzidas pelo ATG não era somente um amontoado de propostas sem ligação, realizadas por cineastas não alinhados (por exemplo, Ôshima Nagisa, Yoshida Kijû, Shinoda Masahiro, Matsumoto Toshio, Hani Susumu, Terayama Shûji, etc.), mas um conjunto complexo de obras que preconizava uma certa unidade estética, que, ainda

assim, não encontrava quaisquer ecos com a padronização dos grandes estúdios. A este estado de coisas tão *sui-generis*, porém nunca conceptualizado como tal pelos seus intervenientes mais directos, chamaremos de *movimento*.

Esta dissertação concentrar-se-á em capturar a consistência e a pertinência deste baptismo, ao mesmo tempo que trará a terreiro um par de conceitos capaz de homogeneizar aquilo que, à primeira vista, parece heterogéneo. A partir da metáfora do músculo cardíaco que necessita de se contrair (sístole) e relaxar (diástole) para manter a circulação sanguínea de um organismo, também o *movimento* livre dos cineastas da ATG necessitou de explorar duas opções estéticas para construir um novo tipo de cinema: a primeira (sístole) caracteriza-se pelo enclausuramento da câmara no estúdio, a segunda (diástole) pela sua libertação nas ruas. Definirei as implicações espaciais e temporais do filme sistólico e diastólico, pondo igualmente em evidência o papel cimeiro da ATG na História do Cinema Japonês, como sendo, mais do que uma produtora, um modo de fazer cinema.

# **SYSTOLES AND DIASTOLES: A PERSPECTIVE ON THE ART THEATRE GUILD**

**MIGUEL MARTINS PATRÍCIO**

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Japanese Cinema, Art Theatre Guild, Japanese New Wave, Systole, Diastole, Ôshima, Imamura, Mishima, Matsumoto, Shinoda, Yoshida, Hani, Terayama

Founded on the 15th of November 1961, the Art Theatre Guild (ATG) of Japan was originally a distributor of foreign films. The initial objective of the company, composed of influential critics and people with connections to the film world, was to introduce a group of international art-house films to the Japanese public for the first time. In an industry still dominated by the major studios and where the distribution of national productions was more than double that of foreign films, these screenings were significant for Japanese audiences and filmmakers alike, who were exposed to contemporary works from directors such as Jean Luc-Godard, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alain Resnais, and Luis Buñuel, and also provided an opportunity to discover the works of Orson Welles and Sergei Eisenstein.

The "New Wave" of Japanese cinema was established by the main Japanese studios during the early sixties, but was unable to continue in that context due to the growing aesthetic and political radicalism of its participants. At the same time, a new generation of filmmakers from the emerging documentary scene felt the need to express themselves outside the conditions that the promotional film industry demanded. This tension between creators and producers, as well as the subsequent desire for creative freedom without barriers or mediators, was the catalyst for the ATG to begin activity as an independent production company in 1967.

ATG's innovative production techniques and formal inventiveness paired with the social and political context of the films themselves was proof that something truly revolutionary had arrived in Japanese cinema. From 1967 to 1972, their catalogue was not simply a jumble of unrelated works made by unaffiliated filmmakers (eg Ôshima Nagisa, Yoshida Kijû, Shinoda Masahiro, Matsumoto Toshio, Hani Susumu, and Terayama Shûji), but a complex set of films with a certain aesthetic cohesion, a cohesion that was unlike the standardized style of the studios' "program pictures". We will refer to this unique scenario as a movement, though none of the filmmakers explicitly claimed to belong to one.

This dissertation will focus on capturing the consistency and relevance of this movement, while introducing concepts that unify seemingly dissimilar elements. Like a heart muscle which must contract (systole) and relax (diastole) in order to maintain the circulation of blood in an organism, the free movement of the ATG filmmakers used two methods to construct a new form of cinema. The first (systole) is characterized by the enclosure of the camera in the studio space, while the second (diastole) is defined by the release of the camera into the streets. By defining the spatial and temporal implications of the systolic and diastolic style in ATG films, I will highlight the important role of the company and how it changed Japanese cinema. I will also argue that, more than a production company, the Japanese ATG encompassed a mode of filmmaking.



# ÍNDICE

Resumo.....	iv
Índice.....	viii
Nota prévia.....	ix
Introdução .....	1
Capítulo I: Sístoles ou a radicalização do <i>huis clos</i> .....	10
I. 1. Precursores: <i>Yûkoku</i> e o prenúncio sistólico.....	10
I. 2. A sístole racional.....	15
I. 3. O tempo sintético. ....	26
Capítulo II: Diástoles ou o corolário da libertação .....	36
II. 1. Precursores: <i>Ningen jôhatsu</i> ou a “evaporação” do real.....	36
II. 2. Os diversos trilhos do “cinema da actualidade“ .....	45
Conclusão.....	59
Glossário dos Termos Japoneses Utilizados .....	61
Anexos.....	65
Filmes da ATG (1966-1972) mencionados na dissertação.....	66
Bibliografia .....	68
Imagens.....	72
Índice Remissivo.....	81

## Nota Prévia

Por motivos metodológicos e por uma certa fidelidade à língua original, todos os nomes japoneses serão escritos da maneira japonesa, isto é, do apelido seguir-se-á o nome próprio. Por exemplo, um cineasta como Susumu (nome próprio) Hani (apelido) terá o seu nome escrito da seguinte maneira: Hani Susumu.

Todos os títulos dos filmes serão escritos em *rômanji* ao longo da dissertação, ou seja, serão transliterações fonéticas do japonês para o alfabeto romano. Nos anexos, estará incluída uma listagem dos filmes referidos mais determinantes, juntamente com o ano de estreia, os títulos em japonês (*rômanji* e *kanji*) e a sua subsequente tradução em inglês e português (caso o filme tenha estreado em Portugal). Todas estas referências, menos a dos títulos em português e os títulos com os caracteres originais, foram retiradas do catálogo da Art Theatre Guild publicado pela Cinemateca de Viena em 2003, *Art Theatre Guild – Unabhängiges Japanisches Kino*.

Esta dissertação será escrita de acordo com o Acordo Ortográfico de 1945. Todas as traduções para português serão da minha responsabilidade, caso seja referido o oposto.

## INTRODUÇÃO

“A Nova Vaga não era nada mais do que realizadores rodando filmes que faziam bom negócio e vendiam muitos bilhetes.”<sup>1</sup>

Ôshima Nagisa (*apud* Tessier, 1979: 79)

“Na altura, a ATG era o único guia para o cinema artístico europeu, tão diferente do entretenimento de Hollywood. É impossível subestimar a influência da programação ATG na cena artística e literária japonesa, até mesmo hoje em dia.”<sup>2</sup>

Inuhiko Yomota (2003: 31)

“Além disso, como podemos definir um ‘filme ATG’? Pelo seu estilo, pelo seu conteúdo, pelo seu orçamento, pela sua posição política? (...) Ser ou não ser ATG, eis a questão.”<sup>3</sup>

Dick Stegewerns (2015: 44)

Ao debruçarmo-nos na História do Cinema Japonês, nos seus manuais e nas suas enciclopédias, podemos verificar que a produtora e distribuidora independente Art Theatre Guild (ATG), activa de 1961 a 1992<sup>4</sup>, é quase sempre mencionada, mas raramente inspeccionada ou digna de tratamento crítico. De maneira geral, reconhece-se

---

<sup>1</sup> Tradução do original francês: “La Nouvelle Vague ne signifiait rien d’autre que des metteurs en scène faisant des films très bon marché, et réalisant un bon chiffre d’entrées”.

<sup>2</sup> Tradução do original inglês: “At the time ATG was a unique guide to the European art film, so different from the Hollywood entertainment film. It is impossible to overstate the influence of ATG programming on the Japanese literary and art scene, even up to the present day.”

<sup>3</sup> Tradução do original inglês: “Moreover, how can we define an ‘ATG film’? By its style, its content, its budget, its political stance? (...) To be or not to be ATG, that is the question..”

<sup>4</sup> Muito embora nunca tenha existido um comunicado oficial do encerramento da Art Theatre Guild, 1992 foi a data da estreia do último filme distribuído pela companhia: *Bokutô kidan* de Shindô Kaneto. No entanto, a última produção da ATG remonta a 1986 com *Noyuki yamayuki umibe yuki* de Obayashi Nobuhiko, pelo que podemos afirmar ser essa a data simbólica da sua cessação de funções.

a sua existência quando enquadrada na cronologia esquiva da *Nûberu Bâgu* (Nova Vaga Japonesa), no entanto, costuma relegar-se a sua importância para segundo ou terceiro plano, para uma nota de rodapé. Não é nada invulgar tratar os filmes que nela foram produzidos de maneira exclusivamente individual, ou então, como criação absoluta dos seus realizadores, esquecendo que a assinatura de produção pode ter sido tão ou mais decisiva do que a suposta omnisciência e onnipotência do *metteur en scène*. No mesmo fio de argumento, falta ainda indagar convenientemente a possibilidade de haver uma coerência estética entre os filmes produzidos pela ATG fora do chavão, muitas vezes útil mas etimologicamente questionável, da *Nûberu Bâgu* e dos seus intervenientes mais directos. Tanto nos círculos académicos como nas bibliografias (ocidentais) disponíveis sobre o tema, carece ainda um estudo aprofundado sobre os pontos de contacto, a existência, quer de módulos de compreensão, quer de afinidades temáticas e formais que poderão lançar um novo olhar sobre o corpo fílmico em questão, assinalando, de uma vez por todas, a sua extrema relevância enquanto peças de uma engrenagem maior.<sup>5</sup>

Antes de avançarmos, resta-nos clarificar brevemente dois pontos: as origens históricas da ATG enquanto distribuidora e, só mais tarde, produtora e a sua contextualização mais geral, tanto na *Nûberu Bâgu*, como na geração japonesa de 60 e 70. No *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Jasper Sharp dedica três páginas à produtora e começa por escrever o seguinte:

“A Art Theatre Guild, normalmente abreviada por ATG, foi fundada no dia 15 de Novembro de 1961 com o objectivo de introduzir cinema estrangeiro artístico de grande qualidade no Japão, bem como fornecer possibilidades de exibição a realizadores independentes dentro do país. A sua fundação foi possível graças aos esforços de um pequeno círculo de críticos de cinema e figuras da indústria, como Kawakita Nagamasa e Kawakita Kashiko do Estúdio Tôhō-Towa, com financiamento substancial e diversas salas disponibilizadas pela Tôhō. O primeiro presidente da ATG foi Iseki Tsuneo da companhia de entretenimento Sanwa Kyôgô, um parceiro próximo do vice-presidente do Tôhō, Mori Iwao. A ATG abriu a produção na segunda metade dos anos 60 e desempenhou um papel crucial na História da Nova Vaga Japonesa.”<sup>6</sup> (2011: 24)

---

<sup>5</sup> Esta lacuna acerca da divulgação do papel da ATG pode ser comprovada através das seguintes perguntas: quantos estudos, livros ou catálogos existem sobre a ATG, a despeito dos mais de quarenta anos de distância que nos separam do seu advento? Quantas retrospectivas foram feitas no Ocidente? Quantos académicos na área do cinema ou mesmo cinéfilos sabem sequer da sua existência?

<sup>6</sup> Tradução do original inglês: “The Art Theatre Guild, commonly abbreviated ATG, was founded on 15 November 1961 with the goal of introducing high quality foreign art cinema releases to Japan, as well as

A ATG iniciou, portanto, os seus trabalhos enquanto distribuidora de filmes estrangeiros no Japão com a estreia de *Matka Joanna od aniólow* (1961) do polaco Jerzy Kawalerowicz, mas isso já era suficiente para representar algo disruptivo na indústria. De facto, o cinema japonês – que, ao longo da década de 50, tinha atingido a sua “era dourada”<sup>7</sup> – e em 1960 conquistava o pico da produção doméstica com 555 filmes produzidos apenas nesse ano (cf. **Anexo I**), caracterizava-se por ser completamente auto-suficiente junto do seu público. A distribuição de filmes estrangeiros apresentava, pois, um *deficit* quando comparado com as produções dos *Big Six*, os seis grandes estúdios japoneses: a Shôchiku, a Daiei, a Toei, a Nikkatsu, a Shintôhō e a Tôhō. Ainda nesse mesmo ano de 1960, apenas 216 filmes estrangeiros tinham sido distribuídos no Japão (*ibidem*), menos da metade dos filmes nacionais que também tinham chegado às salas. Portanto, o advento da ATG em 1961, com o seu comité de selecção composto por “oito ou dez críticos [que] (...) alternavam a cada dois ou três anos”<sup>8</sup> (Domenig, 2003: 16), trouxe simultaneamente um prenúncio de mudança no paradigma da distribuição cinematográfica, bem como um novo tipo de filme estrangeiro, maioritariamente europeu, que preconizava os novos caminhos estéticos que o cinema então atravessava – as Novas Vagas francesa e brasileira não foram excepção, nem tão pouco os novos autores italianos, suecos e russos - e, ao mesmo tempo, recuperava obras nunca estreadas e desconhecidas da cinefilia do país do sol nascente, como por exemplo *Aleksandr Nevskiy* (1938), *Citizen Kane* (1941) ou *Umberto D.* (1952).

Se até 1961 a auto-suficiência da produção cinematográfica do Japão poderia criar subterraneamente uma espécie de isolamento cultural, questionado apenas pela influência silenciosa, por vezes indesejada, mas ainda assim absorvida e *aculturada*, da ocupação americana (Standish, 2011: 6), então as distribuições da ATG representavam “um dos principais veículos nos quais o ideal de uma ‘estética do gosto’ era importado

---

providing exhibition possibilities for films from independent directors within the country. Its establishment was made possible due to the efforts of a small circle of film critics and industry figures, notably Kawakita Nagamasa and Kawakita Kashiko of Toho-Towa Company, with substantial funding and several theaters provided by Toho. The first president of ATG was Iseki Tsuneo of the Sanwa Kyôgô entertainment company, a close associate of Toho vice president Mori Iwao. ATG entered into production in the latter half of the 1960s and played a crucial role in the history of the Japanese New Wave.”

<sup>7</sup> Esta “década dourada” corresponde, de grosso modo, à abertura da cinematografia japonesa ao Ocidente com *Rashômon* (1951) de Kurosawa Akira, a hegemonia criativa dos grandes mestres - Ozu Yasujiro, Mizoguchi Kenji, Naruse Mikio, etc. -, e à consolidação final do sistema duplo de produção e distribuição dos estúdios.

<sup>8</sup> Tradução do original alemão: “Das Auswahlkomitee setzte sich aus acht bis zehn Kritikern zusammen.”

da Europa” (*ibidem*).<sup>9</sup> O termo *art-house* homogeneizava as propostas indubitavelmente heterogêneas que estreavam nas salas, criando uma familiaridade e uma proximidade estética por vezes indevida. Quais os pontos de contacto temáticos ou formais entre um *8½* (1963) e *Tirez sur le pianiste* (1960) ou entre *Viridiana* (1961) e *Pierrot le fou* (1965)<sup>10</sup>? Poucos ou nenhuns, isto se excluirmos a sua carga fortemente autoral. Com efeito, para os responsáveis da ATG o cinema europeu parecia ensinar e “avançar o conceito do autor como estratégia de *marketing* para os filmes artísticos”<sup>11</sup> (*idem*: 17).

No entanto, uma nova fornalha de realizadores japoneses surgia na mesma altura. Não nos podemos esquecer que aquilo que ficou conhecido por *Nûberu Bâgu* ou a Nova Vaga do Cinema Japonês foi contemporânea à fundação da ATG como distribuidora e, mais tarde, produtora e, não será exagerado afirmar que, excluindo certas distribuições japonesas excepcionais e um pouco mais tardias, uma e outra fizeram paralelamente o seu caminho, até se encontrarem em 1967, data da primeira produção ATG, e se influenciarem mutuamente até ao fim. É importante relembrar que o termo *Nûberu Bâgu* (uma transcrição fonética da pronúncia japonesa de *Nouvelle Vague*) se presta aos maiores equívocos e que a história por detrás desse baptismo é, no mínimo, problemática.<sup>12</sup>

Como afirma David Pinho Barros em *Luz e Cor no Cinema da Nuberu Bagu Japonesa*: “seria redutor e injusto falar de uma estética da Nova Vaga como se ela fosse uma, como se correspondesse a uma unidade de irreverência metodológica com parâmetros definidos e margens limitadoras” (2010: 17). De facto, corresponderá esse termo apenas a uma função prática, a de encapsular sob a mesma alçada um conjunto de diferentes realizadores emergentes, vindos de circunstâncias também elas dissemelhantes - o *studio system*, a cena recente do documentário, as primeiras e tímidas

---

<sup>9</sup> Tradução do original inglês: “(...) one of the principal vehicles through which the ideal of an ‘aesthetics of taste’ was imported from Europe in the early 1960s in Japan.”

<sup>10</sup> Todos os filmes foram distribuídos pela Art Theatre Guild.

<sup>11</sup> Tradução do original inglês: “(...) which advanced the concept of the auteur as a marketing strategy for art-house films.”

<sup>12</sup> A Shôchiku, a produtora mais tradicional, resolveu estreiar, no mesmo ano, quatro películas de quatro jovens realizadores - *Seishun zankoku monogatari* (1960) de Ôshima Nagisa, *Rokudenashi* (1960) de Yoshida Kijû, *Kawaita mizuumi* (1960) de Shinoda Masahiro e *Akunin shigan* (1960) de Tamura Tsutomu – e, por meros motivos de *marketing*, possivelmente para atrair mais espectadores e aproveitar o sucesso do fenómeno francês, designou-os por “Nova Vaga da Shôchiku” (Shôchiku *Nûberu Bâgu*). Por essa mesma razão, terá de haver sempre um certo cepticismo em relação a esse termo, já que muitos, senão todos, os cineastas envolvidos nele, nunca se reconheceram, nem nas obras dos seus camaradas de ofício, nem num movimento artístico mais abrangente que poderia ter surgido daí.

produções independentes e o *pinku eiga* - numa era que avizinhava uma reformulação quase completa da indústria, precedida pelo decréscimo alarmante dos espectadores nas salas?

Poderíamos afirmar que o erro comum relativo às implicações conceptuais de uma Nova Vaga Japonesa podia ser transportado para um primeiro entendimento da Art Theatre Guild. Nem uma, nem outra começaram por travar uma guerra aberta contra os grandes estúdios de cinema: a própria designação de *Nûberu Bâgu* nasceu na Shôchiku, à revelia dos próprios cineastas que a compunham e já a ATG tinha sido originalmente criado por personalidades próximas de outro estúdio, a Tôhô. Roland Domenig escreve a este propósito em “A brief history of independent cinema in Japan”: “Em última análise, até mesmo a Art Theatre Guild era dependente da Tôhô, a sua principal financiadora e um dos seus iniciadores. A ATG não competia com a Tôhô nem com os outros estúdios, mas antes complementavam-se”<sup>13</sup> (2005: 9). Sobre a Nova Vaga também escreveu: “A Nova Vaga Japonesa era essencialmente um produto dos estúdios (...) enquanto que a Nova Vaga Francesa, como muitos outros movimentos inovadores na Europa, estabeleceu-se fora do sistema de estúdios”<sup>14</sup> (*ibidem*).

Apesar desta afinidade umbilical com os estúdios de cinema, a emancipação não tardou a chegar. Os três cineastas promissores da Shôchiku *Nûberu Bâgu*, Ôshima Nagisa, Yoshida Kijû e Shinoda Masahiro abandonaram a companhia<sup>15</sup> devido a diferenças criativas que demonstraram, em última análise, a incompatibilidade entre realizadores conscientes da sua condição de autor e uma máquina industrial que sobrevivia da repetibilidade das suas *program pictures* e requeria, por sua vez, uma subjugação criativa e intelectual. Esta retirada fez-se acompanhar, quase imediatamente a seguir, pela fundação de produtoras independentes: em 1965, Ôshima fundava a Sozoshu, em 1966, Yoshida inaugurava a Gendai Eigasha e, em 1967, Shinoda abria a Hyôgensha. Por outro lado, realizadores como Hani Susumu, Kuroki Kazuo ou

---

<sup>13</sup> Tradução do original inglês: “Ultimately, even the Art Theatre Guild was dependent on Tôhô, its main financier and one of its initiators. ATG did not compete with Tôhô and the other studios, they rather complemented each other.”

<sup>14</sup> Tradução do original inglês: “(...) the Japanese Nouvelle Vague was essentially a product of the studios (...) whereas the French Nouvelle Vague, like many other innovative movements in Europe established itself outside the studio system.”

<sup>15</sup> Ôshima rompeu com a Shôchiku em 1961 após o estúdio retirar das salas a sua terceira longa-metragem *Nihon no yoru to kiri* (1960), uma semana depois da estreia, alegando insucesso de bilheteira. Yoshida abandonou em 1964 quando viu o final do seu filme *Nihon dasshutsu* (1964) ser cortado e modificado por ser excessivamente pessimista. Shinoda saiu em 1965 para também fundar a sua própria produtora.

Matsumoto Toshio, provenientes do documentário, já filmavam sem qualquer apoio dos seis grandes estúdios; outros como Shindô Kaneto ou Yoshimura Kozaburô demonstravam, desde os anos 50, que era possível fazer cinema de maneira independente, negociando apenas as condições de distribuição com os mesmos estúdios que agora prescindiam. Portanto, a Art Theatre Guild, que na primeira metade da década de 60 apresentava, a espectadores e cineastas, um novo tipo de cinema centrado na figura do autor, assistia contemporaneamente no seu próprio país, a uma transformação na indústria. Se pode haver dúvidas em relação à correspondência de um projecto estético comum da *Nûberu Bâgu*, delineado conscientemente pelos seus intervenientes, então, em última instância, sempre esteve em causa nesse *movimento nem sempre alinhado* (veja-se a acidez da frase de Ôshima transcrita na epígrafe) um desejo radical de independência criativa. Esse desejo, talvez o único unanimemente partilhado por uma geração inteira de cineastas e artistas japoneses, tinha obviamente de encontrar uma instituição que o satisfizesse. Essa instituição foi a ATG. Abé Mark Nornes no seu texto “ATG in a Forest of Pressure” reitera precisamente este facto:

“(…) A ATG descobriu que os espectadores ansiavam por novos tipos de cinema e com a criação de um novo circuito entre esses espectadores e os realizadores, a promessa de um cinema inventivo, centrado na figura do realizador, poderia chegar a bom porto. A criação deste tipo de espaços livres em rede concedeu aos cineastas uma autonomia criativa para trazer as paixões sociais às ruas: o novo humano precisava de uma nova arte cinematográfica e isso exigia também novas instituições (...). A ATG (...) foi, em última instância, um movimento de projecção [de cinema]”<sup>16</sup> (2005: 47-48).

“O novo humano precisava de uma nova arte cinematográfica” (*ibidem*)... Os anos 60 foram, de facto, um período socialmente conturbado. A segunda década de Guerra Fria correspondeu, nos países do Bloco Ocidental (e ao qual o Japão, a despeito da localização geográfica, pertencia), ao amadurecimento da geração do pós-guerra, os *baby-boomers*, num clima de liberdade e contestação política. A “contra-cultura” (o *angura*, como lhe chamaram os japoneses) era a sua forma de expressão primordial. Em Tóquio e nos grandes centros urbanos, os filmes que se viam não se destrinchavam

---

<sup>16</sup> Tradução do original inglês: “(...) ATG discovered that audiences hungered for new kinds of cinema and with the creation of a new circuit between those spectators and the filmmakers, the promise of a inventive, director-centered cinema could be made good on. The creation of these kinds of networked free spaces allowed filmmakers creative autonomy to engage the social passions on the streets: the new human needed a new film art and this required new film institutions as well (...). ATG (...) was ultimately a screening movement.”



completamente dos protestos estudantis nas universidades; a estética vanguardista pretendia ser um *modus vivendi*, assim como à arte se exigia uma representação criativa do *zeitgeist* da época. Portanto, a pretensão de uma arte como o cinema era, por um lado, fundir-se com o real, esse real pululante, múltiplo, insubordinado, e, por outro, assinalar os modos de produção subjectivos a ele associados, isto é, a singularidade da visão do seu criador. Referindo-se ao corpo cinematográfico de Ôshima Nagisa, Noel Burch em *To the Distant Observer* pareceu resumir todos os esforços desta geração que, a par e passo e respondendo às exigências do seu tempo, se transformava num movimento: “(...) ele foi levado a conceptualizar uma relação dialéctica entre (...) consciência de massa e ‘verdadeira subjectividade’. (...) A [sua] natureza problemática (...) é levantada por esta questão: qual é a relação entre este ‘eu’ e a luta ‘lá fora’?”<sup>17</sup> (1979: 327). A produção japonesa da ATG, iniciada em 1967 com *Ningen Jôhatsu* de Imamura Shôhei, um “documentário” perpassado pelo confronto com as armadilhas contraditórias do sujeito que o filmou, viverá no coração desta e de outras dialécticas, já que elas representam o ponto fílmico culminante da geração da contra-cultura, uma geração que pretendia desfazer os abismos do paradoxo, tentando operar, tanto na teoria como na prática, a uma síntese dos contrários num só corpo.

Esta dissertação pretende defender a hipótese de uma comunhão de sentido entre os filmes produzidos pela ATG de 1967 a 1972, também conhecidos por filmes dos 10 milhões de ienes<sup>18</sup>, estabelecendo um par formal que tenha a capacidade de compor o retrato de um único movimento estético, salvaguardando, ao mesmo tempo, as suas diferenças específicas, a não identificação de grande parte dos seus participantes e a sua natureza, de fio a pavio, dialéctica. O par formal em questão corresponde a um estado de coisas que conseguimos identificar, sobretudo, nos primeiros anos da ATG enquanto produtora (cf. **Filmes da ATG (1966-1972) mencionados na dissertação**) e que julgamos ser tão evidente que pede para ser conceptualizado. Temos a consciência que sístole e diástole são palavras do léxico da Biologia, sendo aplicadas ao funcionamento

---

<sup>17</sup> Tradução do original inglês: “Nevertheless, he was led to conceptualize, from his own political experience and that of his peer group, a dialectical relationship between mass consciousness and ‘true subjectivity’. It is dialectical insofar as the ‘truth’ of this subjectivity stems from an awareness that the individual derives his status from the social context. The problematical nature of Oshima’s work arises from the question: what is the relation between this ‘me’ and the struggle ‘out there’?”

<sup>18</sup> Como escreve Roland Domenig, 10 milhões de ienes, o orçamento para cada filme produzido pela ATG, não excedia os 28.000 dólares na altura (2005: 13). Uma das inovações do ATG consistia em dividir a meio os custos de produção com as companhias dos realizadores assim que os projectos eram aprovados pelo comité de selecção. Esse sistema equitativo permitia a emancipação criativa desejada.

do músculo cardíaco, porém, se nos concentrarmos, primeiro, na metáfora de contracção e distensão (enclausuramento e libertação) e, segundo, na cumplicidade dos dois movimentos antagónicos de modo a proporcionar a sobrevivência e o funcionamento geral de um qualquer organismo, certamente conseguimos desenhar uma imagem robusta o suficiente para tornar os conceitos, que dela seguirão, ainda mais inteligíveis<sup>19</sup>. Com efeito, se anteriormente considerámos as distribuições da ATG como a descoberta de um cinema que podia começar e acabar no seu realizador, sem passar por poucas ou nenhuma instâncias mediadoras, as suas produções domésticas anunciariam o advento de duas hipóteses radicais desse mesmo tipo de cinema: (1) o fechamento total da câmara num só espaço pseudo-artificial e/ou (2) a sua libertação nas ruas. Na primeira (sístole), o autor surgirá como demiurgo e os filmes tratados adoptarão a forma de um palco onde o espectador é, acima de tudo, um agente crítico e racional, auto-consciente; na segunda (diástole), o autor só pode ser entendido se se partir da relação libertadora, porém conflituosa e paradoxal, estabelecida com aquilo que o transcende, isto é, o mundo filmado e, por sua vez, filme e espectador são também os correlatos dessa tensão. Uma e outra hipóteses dizem respeito a duas experiências diferentes de realização (uma tende a exacerbar a hegemonia dos dados intelectuais em virtude dos sensíveis, enquanto que a outra inverte ou procura reinventar, de outras maneiras, essa mesma relação), mas, como veremos, os realizadores que filmaram para a ATG alternaram frequentemente entre uma e outra proposta, chegando inclusive a fazê-lo no mesmo filme<sup>20</sup>, o que reforça a ideia de uma mesma estética (coração) norteada por movimentos inversos, mas cúmplices. Através das sístoles e das diástoles, o coração estético da ATG podia sobreviver enquanto movimento cinematográfico.

---

<sup>19</sup> O que seria da nossa linguagem sem a estrutura metafórica? Que são os nossos conceitos sem a ligação originária a uma imagem? Tendo em conta estas perguntas rectóricas, pensamos que o nosso projecto de conceptualização a partir de uma metáfora é legítimo.

<sup>20</sup> Sístoles e diástoles não são categorias que jamais se interferem. Podemos mesmo admitir a existência de um *quantum* de tendências simultaneamente sistólicas e diastólicas em cada filme produzido pela ATG no intervalo de tempo que anunciámos. Relembre-se que a decorrência da identidade através do seu contrário, característica de qualquer relação dialéctica, é, aqui, o ponto essencial: as sístoles dão lugar às diástoles e vice-versa. Portanto, reconheceremos que, neste contexto, a distinção conceptual entre sístole e diástole é, no limite, artificial. Não existem, portanto, filmes exclusivamente sistólicos ou diastólicos, no entanto há sempre uma predominância de uma estética em relação à outra, uma balança cujos pratos têm sempre um peso mais pesado do que o outro. Esse é, digamos assim, o factor decisivo contemplado na divisão estabelecida ao longo da dissertação. Como poderemos ver mais à frente, frequentemente o fechamento racional da ficção das sístoles pedirá uma libertação do mundo que o extravasa e, por sua vez, a exterioridade dos dados do real das diástoles acaba por ser teatralizada e desconstruída, quer através da montagem, quer através da revelação dos mecanismos fílmicos.

Em última análise, esta tese afirmará a existência de um filme *a la* ATG (*ATG-teki*). Se essa chancela poderá ser a prova que as visões subjectivas dos autores coincidiam com um projecto maior e mais abrangente, os pressupostos estéticos em questão têm de passar pela conceptualização adequada das sístoles e diástoles, bem como das suas sucessivas implicações (e desenvolvimentos) espaciais e temporais em cada filme analisado. Esperamos, assim, restituir a importância da ATG no panorama mais geral da História do Cinema Japonês, realçando a sua importância fulcral numa geração, quiçá pouco lembrada ou mal compreendida, que buscava uma independência sem concessões.

# CAPÍTULO I

## SÍSTOLES OU A RADICALIZAÇÃO DO *HUIS CLOS*

“O imaginário, não sendo apenas (...) aquilo que é não real ou sonhado, mas a afirmação do desejo, da reconstrução de um espaço-tempo subjectivo onde se realiza aquilo que é recusado pela realidade objectiva.”<sup>21</sup>

Max Tessier (1979: 87)

### I. 1. Precursores: *Yûkoku* e o prenúncio sistólico

Neste capítulo tencionamos definir e desenvolver aquilo que entendemos por estética sistólica. Ao analisar casos específicos dentro do catálogo de produções da Art Theatre Guild, avançaremos também uma breve genealogia do termo segundo a qual se tornam evidentes dois tipos de sístoles: uma predominantemente espacial, outra temporal (desenvolvidos em I.2. e I.3. respectivamente). No entanto, será necessário voltar um pouco atrás no tempo de maneira a apresentar aquilo que poderíamos denominar o primeiro prenúncio sistólico, cujo surgimento remonta a 1966, um ano antes da ATG financiar e se dedicar quase exclusivamente à produção japonesa. Portanto, *Yûkoku* (1966), a curta-metragem tratada a seguir, projectada juntamente com *Le journal d'une femme de chambre* (1964) nas salas da companhia, representará o primeiro esboço de uma formalidade sistólica que influenciaria outros cineastas imediatamente a seguir e faria despertar um novo e renovado interesse pela aposta na criatividade doméstica, como aliás pode ficar comprovado na resposta de Kinshirô Kuzui, uma das personalidades mais influentes da ATG, à pergunta: “Foi a decisão da

---

<sup>21</sup> Tradução do original francês: “L’imaginaire n’étant pas seulement (...) ce qui est non réel ou rêvé, mais celui de l’affirmation du désir, de reconstruction d’un espace-temps subjectif où se réalise ce qui est refusé par la réalité objective.”

ATG iniciar actividades como produtora despoletada por algum acontecimento específico? (...) Sim, foi *Yûkoku*<sup>22</sup> (Domenig, 2003: 18).”

A existência e a história de produção deste pequeno filme é, no mínimo, insólita. Baseado num conto homónimo do escritor Mishima Yukio que descreve o duplo suicídio de um guarda imperial e da sua esposa, *Yûkoku* foi filmado e protagonizado pelo seu próprio autor. Apesar da experiência em cinema não ser propriamente uma novidade devido a ter sido convidado a participar em dois filmes como actor<sup>23</sup>, esta seria a primeira e única aventura do célebre escritor por detrás das câmaras. Hoje, o filme é visto como o reflexo máximo da tendência de Mishima em misturar inextricavelmente a ficção dos seus personagens e narrativas com as pulsões interiores que o dominavam. De facto, existe um paralelismo óbvio entre o destino do Coronel Takeyama por ele interpretado, um participante indirecto no Golpe de Estado militar conhecido pelo nome *Niniroku Jiken* e a morte do próprio Mishima. O longo e minucioso *seppuku* do personagem vaticina a *performance* e os preparativos suicidários do seu criador quatro anos mais tarde.<sup>24</sup>

Um filme tão pessoal como este, devido à sua temática, forma e duração, não teria cabimento nem lugar no contexto de produção dos estúdios. Por essa mesma razão, Mishima recrutou alguns técnicos que conhecera quando filmara com o realizador Masumura Yasuzô e ocupou o lugar da produção juntamente com Fujii Hiroaki, conhecido produtor, associado à Daiei e famoso por levar os romances do autor e amigo ao grande ecrã. Segundo um testemunho gravado em 2006 que reuniu alguma da equipa envolvida na rodagem, Fujii confessou: “Nós [os técnicos] trabalhávamos todos para a Daiei e pensámos que, se não o fizéssemos em segredo, o presidente da Daiei daquela altura, Nagata Masaichi, queria fazê-lo à sua maneira (...), por isso decidimos filmá-lo em segredo durante dois dias.”<sup>25</sup> Por motivos contratuais, nenhum dos técnicos foi

---

<sup>22</sup> Tradução do original alemão: “Gab es einen konkreten Anlass für die Produktion eigener Filme? (...) Ja, *Yûkoku*.”

<sup>23</sup> Até à data da feitura de *Yûkoku*, Mishima tinha participado em *Fudôtoke kyôiku kôza* (1959) de Nishikawa Katsumi e protagonizado o papel James Deanesco de *Karakazze yarô* (1960) de Masumura Yasuzô.

<sup>24</sup> No dia 25 de Novembro de 1970, Mishima, acompanhado por quatro membros da sua milícia privada, o *Tatenokai*, assaltou o Quartel das Forças de Segurança e pediu publicamente a insurgência de um novo Golpe de Estado que restaurasse, em pleno, o poder imperial. Vendo tais esforços absurdos falharem, Mishima retirou-se e cometeu *seppuku* de seguida.

<sup>25</sup> A tradução foi feita a partir da legendagem em inglês, disponível nos extras da edição DVD de *Yûkoku* editado pela Criterion Collection com o título *Patriotism*. A seguinte transcrição pode ser ouvida dos 02:51 aos 03:13 minutos: “We were all with Daiei at the time, and we thought if we didn’t do it in secret,

devidamente creditado e a rodagem, de curtíssima duração, foi feita literalmente à porta fechada, dentro de um pequeno estúdio inocupado que não podia, nem devia comportar mais gente.

Este primeiro momento, simultaneamente literal e simbólico, consubstanciado no fechamento dos portões do estúdio, determinaria todo o processo criativo procedente e, em certa medida, resgatava ou reinventava um uso para esse local que o cinema, nos meados dos anos 60, parecia ter olvidado<sup>26</sup>. Para Mishima, o espaço enclausurado do estúdio - aparentemente impopular para uma geração que descobria outras potencialidades libertadoras da câmara - não tinha já pretensões de réplica ou substituto adequado do real, depois de apagadas todas as suas contingências, mas assumia antes a forma de um palco minimal e inverosímil através do qual a acção decorria, sem qualquer outra distração indesejada, signo disperso ou correlato externo. Só o estritamente essencial parecia não cair. Com efeito, não parece existir mundo exterior, outros entes, História ou até mesmo Nação em *Yûkoku* a despeito da relação óbvia e citável que a sua narrativa estabelece com factos verídicos (nomeadamente o Golpe de Estado de 1936). O mundo silencioso e hermético do Coronel Takeyama e da sua fiel esposa não admite mais nada, nem ninguém para além da concentração centrípeta e fetichista da sua paixão e duplo suicídio avassaladores. Portanto, o espaço teria obrigatoriamente de se fechar, enrijecer e reflectir esta metamorfose, acima de tudo, interior em que, justamente, o exterior é aglutinado e absorvido pelo poder abstracto e sintetizador da imaginação.

A afinidade de *Yûkoku* com a organização espacial do teatro *Noh*, certamente contemplada nas intenções de Mishima, um conhecedor profundo dessa estética dramática (ao ponto de também a modernizar enquanto dramaturgo), representava o sinal maior de um cinema sistólico em curso, isto é, um cinema integralmente montado no pressuposto de que o espaço físico é, sobretudo, um espaço mental.<sup>27</sup> O *décor* de

---

the president of Daiei at the time, Masaichi Nagata, would want the film done in his way (...), so we decided to shoot it in secret over two days.”

<sup>26</sup> As potencialidades do estúdio não são produtos do Japão, sendo decisivas nas transformações estéticas e teóricas do cinema dos anos 20/30. Elas representam um momento de grande importância na História do Cinema. O facto mais inovador aqui, no entanto, é o regresso deste fascínio algo anacrónico por um espaço moldável que transpõe, sem atritos ou imprevistos, o olhar singular do seu *metteur en scène*.

<sup>27</sup> A unidade arquitectónica do palco do teatro *Noh* é integralmente mimetizada por Mishima em *Yûkoku*. Também no *Noh*, palco e plateia são abrigados pelo mesmo tecto afim de criar uma mesma experiência sensorial.

*Yûkoku* (cf. **Imagem I**) não apresenta, pois, as divisões da casa que a caneta do conto de Mishima descrevia tão detalhadamente (casa de banho, quarto, entrada, uma escadaria, etc.), mas, ainda assim, não desiste de as evocar no interior mesmo da sua indeterminação. Este espaço teatral admite uma ambiguidade representativa, um intervalo amplo em que é dada a possibilidade da imaginação do espectador preencher as lacunas e projectar o que não se encontra nelas. Portanto, a única divisão que nos é dada a ver (esse palco que não admite muitos mais ângulos de perspectiva do que os que dispõe um espectador de teatro) tem a capacidade de comportar vários outros espaços à medida que a acção vai progredindo no tempo, a intensidade dramática se vai instalando e os dois suicídios se aproximam: projectamos um quarto e uma cama na cena passional dos amantes apesar da rarefacção e da indefinição desse espaço, adivinhamos uma divisão fechada no canto esquerdo do *décor* onde a esposa se maquilha antes de desferir o último golpe na garganta, imaginamos um pátio, um exterior que não existe *de facto* através de um pequeno pinheiro coberto de neve, etc. Todos os detalhes espaciais são construídos, não a partir daquilo que objectivamente são, mas daquilo cuja indefinição consegue evocar. Se a adopção radical de semelhante *huis clos* poderia fazer prever uma rigidez e uma claustrofobia asfixiante (originados por uma “mesmidade” espacial), as capacidades transfiguradoras e metonímicas do *décor* admitiam, ao mesmo tempo, uma hegemonia do imaginário em relação ao carácter estanque e materialmente limitado do que se filmava. Em termos *gestaltianos*, poderíamos afirmar igualmente que, do *fundo* abstracto, ambíguo, mas ocluso decorria uma *figura* projectada, invisível, desejada. Tudo o que preenche este espaço despido é mediado por uma imagem composta que o transcende.

Relembremos, então, a derradeira e mais decisiva transfiguração do *décor* em *Yûkoku*. Após puxar a lâmina contra a sua garganta, a esposa encontra, finalmente, o marido na morte. Vemos ambos estendidos sem pulsação nem manchas de sangue, entrelaçados num lugar que deixámos de reconhecer. Uma panorâmica volta a filmar o pergaminho pregado na parede cujos *kanji* significam “sinceridade incondicional”, mas a câmara, ao baixar-se e iniciar o movimento, captando em *plongée* os dois cadáveres, faz-nos aperceber que o chão, coberto de areia, é agora um imenso jardim *zen*. Da forma mais expressiva e metafórica possível, essa panorâmica faz o *raccord* entre dois espaços que são, afinal, dois planos de realidade antitéticos: a vida e a morte, a vigília e o sonho, a necessidade e a liberdade. Somente no final, o *huis clos* pode ser derrubado para dar

lugar a um espaço agora plenamente idealizado, liberto das próprias amarras sistólicas em que fora construído. Os corpos levitando sobre a areia cósmica<sup>28</sup> representam, assim, o triunfo final da imaginação e simultaneamente a beleza abismal da aprovação da vida na própria morte: este jardim não possui rochas, nem encontra a necessidade de se enclausurar mais sobre si mesmo. A morte que corresponde à quebra do elo corpóreo que nos prende ao real obrigava a uma expansão do espaço, já que tudo o que dela segue só podia ser representado através da imaginação, de um não lugar. E também aqui encontrávamos um primeiro prenúncio fundamental de um dos aspectos da estética sistólica: o fechamento do espaço engendra uma tensão que só pode ser satisfeita pela obliteração, parcial ou total, do mesmo, ou seja, por uma petição de exterioridade, uma abertura espacial, idealizada ou não.

O prenúncio sistólico de Mishima Yukio em *Yûkoku* parecia, afinal, dizer-nos o seguinte: o estúdio trancado, teatral é o local mais adequado para erguer um espaço radicalmente subjectivo, uma utopia<sup>29</sup> mental do seu realizador. O arrojo formal desta curta-metragem anunciava, pois, um cinema orientado por uma imaginação recreativa (no sentido de recriar, refazer o real) que, na senda do ditame latino *mens agit molem*<sup>30</sup>, parecia valorizar mais as capacidades intelectuais em primor daquilo que as poderia extravasar ou condicionar, ao ponto de cerebralizar e moldar o espaço e os seus componentes materiais, renegando aqueles que poderiam ser os sinais mais fortes da existência de dados externos que fugissem ao controlo do realizador. De facto, a “realidade irreal” da sístole, até mesmo aqui neste primeiro ensaio, já não se cumpre na relação que o realizador estabelece com um *milieu* que, de alguma maneira o antecede ou transcende. Pelo contrário, tudo o que aqui conta é a sua intenção e intensão, isto é, o modo como ele soberanamente ganha controlo sobre um espaço, o constrói artificialmente, *ex nihilo*, enchendo depois a sua neutralidade cénica com determinações perceptivas e alterando-as (no limite, destruindo-as) conforme as exigências da acção, do tempo diacrónico e diegético, em suma, da sua fantasia.

---

<sup>28</sup> Assinale-se o poder simbólico dos corpos que, ao estarem suspensos na areia que, segundo a estética *zen*, simboliza o mundo cósmico e imanente, aquele que possibilita toda a experiência fenoménica, não o renegam através da morte, mas sim, afirmam-no.

<sup>29</sup> Emprego a seguinte palavra pensando apenas na sua origem etimológica: οὐ τόπος, ou seja, o não-lugar ou, se quisermos, o lugar do não-lugar.

<sup>30</sup> Literalmente traduzido por: “a mente faz mover a matéria.”



## I. 2. A sístole racional

*Yûkoku*, forjado por um artista que apenas tinha tido um envolvimento lateral no cinema, anunciava uma nova estilística para os outros realizadores que lutavam por uma independência criativa. O modo como ele recriava o mesmo espaço, o fechava e o abria, colocando todo o mundo filmado sob a égide da imaginação (engendrando um espaço consciente do carácter problemático e moldável da representação: as coisas filmadas *são e não são* aquilo que representam) parecia prometer, por um lado, um controlo maior do autor em relação à obra e, por outro, concedia a liberdade de filmar propostas mais complexas sem recorrer a grandes orçamentos ou à indústria, ou seja, aos estúdios. Não será por acaso que o produtor dessa curta-metragem, Hiroaki Fujii, chegou a afirmar o seguinte: “Eu não penso que seja um grande exagero dizer que o ‘Movimento ATG’, do qual resultaram tantos grandes filmes que deixaram uma marca na História do Cinema Japonês, tenha começado com *Yûkoku*.”<sup>31</sup> Nele, mora já o *modus operandi* financeiro da produtora e, simultaneamente, um dos seus mais importantes pressupostos estéticos: no espaço cerrado e hermético de um *huis clos* não há outra hipótese do que lidar com determinações mentais.<sup>32</sup> Assistiríamos, portanto, ao advento de uma estética sistólica caracterizada por uma afinidade electiva com o espaço teatral e que promoveria, por conseguinte, uma certa auto-reflexividade por parte dos seus espectadores e criadores. Esta emancipação da consciência reflexiva, que o é no modo cartesiano de se ser consciência de si própria (e que implica sempre um desdobramento: alguém que vê o visto), será um dos desenvolvimentos fundamentais que encontraremos nas duas películas mais fortemente sistólicas que a ATG produziria quase imediatamente a seguir: *Kôshikei* (1968) de Ôshima Nagisa e *Shinjû: Ten no amijima* (1969) de Shinoda Masahiro. Neste ponto, tentaremos explanar o estrito compromisso que ambas estabeleceram com duas tradições teatrais aparentemente tão distintas, aprimorando, cada uma à sua maneira, o efeito de distanciamento, estranhamento ou alienação (para

---

<sup>31</sup>A tradução foi feita a partir da legendagem em inglês, disponível nos extras da edição DVD de *Yûkoku* pela Criterion Collection com o título *Patriotism*. A seguinte transcrição pode ser lida dos 04:25 aos 05:08 minutos: “I don’t think it’s too much of an exaggeration to say that the ‘ATG Movement’, which resulted in so many great films and left a mark on Japanese film history, started with *Yûkoku*.”

<sup>32</sup>Do ponto de vista dos personagens e dos espectadores, o *huis clos* é essa privação de exterioridade que obriga a uma interioridade. Do ponto de vista do realizador, é a prisão em que podem ser trabalhadas, dissecadas e convocadas as determinações interiores.

empregar as traduções mais usadas do termo alemão *Verfremdungseffekt*) que conduziria a estética sistólica ao seu apogeu mais racional. O termo “racional” por nós empregue, no entanto, também dirá respeito a esta circunstância de, tanto no filme de Ôshima como no de Shinoda, haver uma revelação e persistência de uma certa opacidade teatral que constrói, em torno de si própria, as condições para se trazer à consciência dos espectadores todos os dados de construção narrativa, questões políticas, problemáticas metafísicas que habitualmente e noutras produções artísticas, assentes num princípio de transparência, eram apenas reconduzidas ao inconsciente, à intuição. O filme sistólico será, portanto, aquele que nada esconde, que nada relega para o domínio vago das impressões ou das sensações, pois o mundo arquitectado pela câmara contém, à medida que é descrito ou desmantelado, as condições de captação de uma inteligibilidade mais profunda.

Noel Burch, no seu *To The Distant Observer*, escreveu que a “distribuição e a amplificação do signo teatral (...) é uma dimensão essencial do cinema japonês moderno”<sup>33</sup> (1979: 336). Se é verdade que a familiaridade entre teatro e cinema remonta às origens da implementação do último no Japão – recorde-se o que escrevia a esse propósito Donald Richie em *A Hundred Years of Japanese Film*: “os espectadores japoneses [no final do século XIX e princípio do século XX] entendiam o cinema como uma nova forma de teatro e não (...) como uma nova forma de fotografia”<sup>34</sup> (2012: 22), - só nos anos 60 é que a transposição fílmica do *décor* enquanto espaço teatral fechado assumia uma total soberania e independência em relação a todas as suas outras características. Temos defendido a ideia que a escolha por esse fechamento tinha por base dois aspectos: os constrangimentos económicos de cineastas que procuravam um novo esquema de quase auto-financiamento e a convicção de que a concentração centrípeta permitia escoar de maneira mais eficaz uma subjectividade e controlo autoral.

Porém, ainda não referimos que as artes teatrais sofriam também uma enorme transformação na mesma altura em que o cinema se parecia fundir com elas. A ATG não foi, de todo, alheia a esta mútua influência, pelo contrário, foi um dos seus principais propulsores. Das suas dez salas de cinema espalhadas pelas grandes cidades

---

<sup>33</sup> Tradução do original inglês: “This distribution and amplification of the theatrical sign (...) is an essential dimension of the modern japanese cinema.”

<sup>34</sup> Tradução do original inglês: “The Japanese audience perceived film as a new form of theater and not (as in, say, the United States) a new form of photography.”

japonesas, a mais conhecida e importante, o *Shinjuku Bunka* no bairro de Shinjuku em Tóquio, liderado pela mítica figura Kinshirô Kuzui, organizava espectáculos independentes de teatro após a última sessão de cinema. Hirasawa Gô, em “The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG”, descreve estas iniciativas que prosseguiram até ao dealbar da década de 70 e antecederam até mesmo *Yûkoku* e outras esparsas experiências sistólicas<sup>35</sup>:

“Esta tentativa de transformar Shinjuku numa *Off-Broadway* japonesa teve um êxito esplêndido e o *Shinjuku Bunka* já não dizia respeito apenas ao cinema, mas tornava-se igualmente um centro de teatro vanguardista. As suas grandes estreias foram as *performances* de novos grupos dramáticos que nasceram através da cisão com companhias de teatro maiores, afiliadas com o tradicional e já existente *shingeki* (Novo Teatro). (...) Mais tarde, o experimento teatral teria também uma grande influência no próprio cinema [da ATG]”<sup>36</sup> (2003: 27).

Um teatro novo que não necessitava de um local especializado para existir: todos os espaços, públicos ou privados, incluindo uma sala de cinema, eram susceptíveis de dramatização e *performance*, e a diferença entre aqueles que viam e aqueles que eram vistos era, desse modo, subtilmente esbatida. Esta maleabilidade e interposição formal contagiou decisivamente *Kôshikei*, a primeira longa-metragem pensada, desde o início, como uma produção ATG. A orientação sistólica dessa película era evidente, bem como a sua estrita relação com uma estética teatral que se pretendia opaca, auto-consciente, interferente. Hirasawa Gô não poderia tê-lo descrito melhor: “Ôshima também tirou proveito do baixo orçamento para introduzir uma *mise-en-scène* teatral, usando um único *décor*/palco, atenuando as prestações dos seus personagens principais e criando

---

<sup>35</sup> Outros dois cineastas, Adachi Masao e Wakamatsu Kôji, lançariam um filme *pink* três meses depois de *Yûkoku* que, embora não tivesse sido distribuído pelo ATG, continha uma semelhante carga sistólica e a mesma metamorfose mental dentro de quatro paredes. *Taiji ga mitsuryô suru toki* (1966) passava-se exclusivamente num apartamento claustrofóbico, transfigurado de acordo com os distúrbios eróticos do seu protagonista, repleto de complexos *freudianos* e que torturava uma amante, sua empregada. Na verdade, o *pinku eiga* de Wakamatsu e Adachi quase que desenvolve uma história paralela à da ATG no que diz respeito à estética sistólica. Um e outro estariam, em momentos diferentes, envolvidos com a produtora: Adachi estreou as suas curtas-metragens no *Sasori-za*, uma sala situada na cave do *Shinjuku Bunka* dedicada a cinema experimental e Wakamatsu, através da companhia, veria um filme seu ser distribuído, *Hika* (1971), e dois produzidos, *Tenshi no kôkotsu* (1972) e *Seibo Kannon daibosatsu* (1977).

<sup>36</sup> Tradução do original inglês: “This attempt to turn Shinjuku into the Japanese Off-Broadway succeeded splendidly, and Shinjuku Bunka was no longer about film, but became a center of avant-garde theater as well. Its big breaks were the performances by new dramatical companies that came into being through secession from the major theatrical companies affiliated with the existing traditional *shingeki* (New Theatre). (...). The theatrical experiment would later also have a big influence on film itself.”

uma atmosfera densa (...)”<sup>37</sup> (2013: 92). A essa atmosfera densa, aferente, equivaleria, portanto, um propósito político queurgia ser debatido e trazido para a esfera pública: a contestação da pena de morte no Japão.

Da mesma forma que *Yûkoku* recuperava um acontecimento político marcante da História Japonesa e o transcendia através da máxima idealização e subjectivação do amor e da morte, *Kôshikei* tomava como inspiração o Incidente Komatsugawa, um crime mediático ocorrido em Setembro de 1958. David Desser em *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* descreveu o famigerado episódio:

“Li Jin-wu [Ri chin’u] foi preso e acusado do assassinato de Ota Yoshie, uma estudante da Secundária de Komatsugawa. Seguiu-se um número de julgamentos e apelos sensacionalistas que atraíram muita atenção da imprensa. O clímax surgiu (...) quando Li, de 22 anos, foi enforcado na prisão (...)”<sup>38</sup> (1988: 155).

Na altura da sentença e do aprisionamento, os escritos de Ri chin’u, um *zainichi*, foram publicados e dividiram a opinião pública japonesa no que dizia respeito à aplicação jurídica da pena capital: o manuscrito (que também incluía a correspondência com um jornalista coreano), demonstrava um sentimento de auto-análise e responsabilização tão lúcido e agudo – Ôshima chegou a classificar o seu conteúdo como “o pico da geração do pós-guerra”<sup>39</sup> – que, de certa maneira, questionava ou lançava a dúvida se a pena capital da lei nipónica era a mais adequada e justa.

Esta colagem à actualidade mediática é reiterada nas primeiras sequências de *Kôshikei*. Um intertítulo pergunta directamente se os espectadores são a favor ou contra a abolição da pena de morte. Em seguida, uma sondagem nacional feita em 1967 revela que 71% dos inquiridos recusam a abolição enquanto que 16% apoiam e 13% estão indecisos. Todavia, a verdadeira pergunta do filme é dirigida somente àqueles que se

---

<sup>37</sup> Tradução do original inglês: “Ôshima also took advantage of the film’s low budget to introduce a theatrical kind of mise-en-scène, using a single set /stage, toning down the performances of the main characters, and creating a dense atmosphere (...)”

<sup>38</sup> Tradução do original inglês: “Li Jin Wu was arrested and accused of the murder of Ota Yoshie, a student at Komatsugawa High School. A number of sensational trials and appeals followed, attracting much attention in the press. The event climaxed (...) when Li, aged twenty two, was hanged at Miyagi Prison.”

<sup>39</sup> Esta citação foi retirada do trailer de *Kôshikei*, realizado por Adachi Masao, no qual o próprio Ôshima descreve a proposta ideológica e formal do filme, falando brevemente sobre a injustiça cometida a Ri chin’u. O trailer está contido no DVD editado pela Carlotta Films de *Kôshikei* (com o título *La Pendaison*) e o excerto pode ser visto dos 1:01 aos 1:06 minutos.

opõem: “Mas, os 71% alguma vez viram um local de execução?” Mimetizando e, por isso mesmo, falsificando a linguagem de um documentário didático, a câmara, de seguida, filma um plano aéreo de uma cidade desconhecida. Ao aproximar-se, desvenda a pequena caserna onde alegadamente se levam a cabo os enforcamentos. A narração em *voz-off* de Ôshima descreve, com uma precisão clínica, todos os preparos para o sucesso da execução enquanto mergulhamos no interior de tão inóspita divisão. Uma última missa cristã é oferecida ao condenado (provando que se trata de um coreano<sup>40</sup>, tal como Rin chin’u), seguem-se um último cigarro e uma última refeição, mas tudo isto não passa de uma antecâmara para o evento final. Os agentes da autoridade aprontam a corda e conduzem o homem vendado para o alçapão que se abrirá quando o nó estiver suficientemente apertado. O culpado, após estremecer e resistir em vão, cai no buraco com a corda atada ao pescoço. Parafraseando Noel Burch, “(...) quando o primeiro enforcamento toma lugar, percebemos que gradualmente fomos colocados no mundo dubiamente transparente da ‘ficção documental’”<sup>41</sup> (1979: 336).

Este interlúdio, nos antípodas quer do enclausuramento sistólico, quer da teatralidade por nós já antevista, não é nada mais do que a contradição formal necessária para sublinhar posteriormente as outras duas dimensões acima mencionadas. A identidade formal de *Kôshikei* será, por isso mesmo, dada através do seu oposto. Frequentemente, a sístole necessita desta dialéctica, desta tensão com aquilo que não é, para, de alguma forma, engendrar uma maior auto-consciência dos seus próprios processos de ficcionalização. A forma descritiva e transparente, sadicamente educativa, das primeiras cenas, onde permanece sempre a dúvida agonizante acerca da não-encenação por parte dos participantes do enforcamento, dará lugar a um *thought experiment*, uma farsa absoluta: absurda de tão insólita e cómica de tão desesperante. Do mesmo modo, a exterioridade pretensamente “real” dos primeiros planos vai sendo consequentemente afunilada pelo espaço claustrofóbico e mental do local de execução que servirá, no interior da diegese, como palco onde literalmente se reencenam as memórias do crime e da identidade olvidada do criminoso. A partir desse momento “(...) jamais voltaremos a uma origem, a um real, ao real”<sup>42</sup> (Desser, 1988: 186).

---

<sup>40</sup> Não sendo a religião mais praticada entre os coreanos, o cristianismo é um dos sinais mais usuais de identificação de um emigrante coreano no Japão.

<sup>41</sup> Tradução do original inglês: “(...) as the first hanging takes place, we find we have gradually moved into the ambiguously transparent world of ‘documentary fiction’.”

<sup>42</sup> Tradução do original inglês: “(...) we never return to an origin, a real, the real.”

A verdadeira premissa do filme de Ôshima é, afinal, outra. O condenado, R, inexplicavelmente acaba por não morrer com o enforcamento e acorda do seu desmaio sem qualquer memória de quem é ou do crime que cometeu. Apresentando-se aos polícias, ao médico, ao padre e ao Procurador da República como um ser infra-racional e infra-moral, (cf. **Imagem II**) R não está apto para reconhecer o seu passado nem ser punido pela lei de um Estado que ignora. A sua alteridade e afasia identitária é a tal ponto radical.

Dividido em vários segmentos ou, como os baptizou Noel Burch, “níveis de realidade”<sup>43</sup> (1979: 334), o filme enumera os tipos diferentes de tentativas por parte das mais altas figuras do poder e da sociedade em ressuscitar a memória do condenado amnésico apenas para voltar a enforcá-lo com uma justificação mais segura. Essas tentativas começam apenas por ser verbais, mas rapidamente desembocam em *performances* auxiliaadoras da memória, nas quais todos os intérpretes deixam de se auto-representar para representar, antes, outras entidades, reforçando uma narrativa, comum a todos, repleta de desconhecimento e preconceito racial, em torno do crime de R que, porventura, condicionou o desfecho da sua primeira condenação. Não apenas por essa razão, mas também por causa dela, “o filme adopta uma crescente qualidade teatral (...). Pois esta realidade é, ao mesmo tempo, o ponto culminante da irrealidade”<sup>44</sup> (*idem*: 336). Eis que as quatro paredes da câmara de execução voltam a ser um local onde a imaginação impera enquanto distribui e amplifica o signo teatral. Burch referir-se-á nestes termos à característica mais essencial dessa distribuição e amplificação:

“A especificidade do teatro deriva, não dos actores, dos cenários ou do texto dramático, mas da possibilidade de constante transferência de funções de uns em relação aos outros (quando um texto cria uma cena contra um fundo branco, um objecto é tratado como uma personagem, um actor interpreta uma árvore, etc.)”<sup>45</sup> (*idem*: 336-338).”

---

<sup>43</sup> Tradução do original inglês: “(...) ‘levels of reality’”.

<sup>44</sup> Tradução do original inglês: “The film takes on an increasingly theatrical quality. (...) For this reality is at the same time a high point of unreality.”

<sup>45</sup> Tradução do original inglês: “The theatre’s specificity derives not from actors, sets or the theatrical text per se, but from the possibility of constant transferral of the function of one to that of another (as when a text sets the scene against a blank backdrop, a propriety is treated as a character, an actor performs the role of a tree, etc.).”

*Kôshikei*, decorrente da sua natureza sistólica, é um filme inteiramente consciente desta transferibilidade de funções. O esvaziamento identitário de R contagia, assim, o universo fechado em seu redor: todos os personagens-tipo, na procura incessante da afirmação das leis de um Estado opressor, acabam por perder progressivamente a noção do papel que inicialmente desempenham. O espectador, portanto, ficará ciente do seu carácter duplamente ficcional: são personagens que representam, primeiro, o lado mais conservador da vida pública japonesa, e por outro, a fantasia colectiva que está na base das suas convicções. Não será por acaso que a bandeira japonesa se mistura, das maneiras mais insólitas, com o *décor*, já que “Ôshima concebe a estrutura institucional e as massas enquanto actores num teatro extremamente conservador chamado Japão”<sup>46</sup> (Estrada, 2013: 186). E são exactamente elas (a estrutura institucional e as massas) os destinatários de todo o esforço narrativo.

Ôshima criou todas as condições formais para trazer esse reino invisível, indizível, para a consciência dos espectadores. Aqui, não há qualquer separação entre exterior e interior, mas sim uma exteriorização de determinações interiores, pois também o imaginário, sobretudo ele, é visto e materializado, é trazido à colação para o palco. Nada se esconde ou se relega. A dada altura, também a razão do crime de R será justificada retrospectivamente através de uma tirania da imaginação. Essa tirania, com tão pouca adequação ao real, sentiu a necessidade de moldá-lo e aterrorizá-lo segundo os caprichos de uma fantasia. Também o inconsciente de R será exorcizado, trazido para fora. Joan Mellen escreverá precisamente isto em *The Waves of Genji's Door* ao descrever as profundezas psicológicas de R: “(...) um coreano desprovido de cultura, [que] se retirou para uma vida fantasiosa para se gratificar. Incapaz de satisfazer os seus desejos sexuais, sociais e intelectuais, recorreu ao mundo da imaginação que, naturalmente, jamais podia satisfazer as suas necessidades”<sup>47</sup> (1976: 423). Ironicamente, esta “tirania” da imaginação também traduz a metodologia da própria estética sistólica.

A partir deste transporte do interior para o exterior num mesmo fluxo de consciência (que chegava a efectuar quase o regresso do recalcado ou do inefável), Ôshima reabilitava as inovações encontradas nos escritos teóricos de Bertolt Brecht. No

---

<sup>46</sup> Tradução do original inglês: “Oshima conceives the institutional structure and the masses as actors in an extremely conservative theater called Japan.”

<sup>47</sup> Tradução do original inglês: “(...) a culturally deprived Korean, long ago retreated to his fantasy life for gratification. Unable to satisfy his desires, sexual, social, or intellectual, he resorted to the world of the imagination which, of course, could never fulfill his needs.”

texto *Alienation Effects in Chinese Theatre* (1936), o autor chama a atenção para a necessidade de modificar o tipo de encenação transparente e invisível que possibilita a integração e identificação subterrânea entre quem vê e quem é visto. O seu teatro inspirar-se-ia, pelo contrário, na estética dramática chinesa que promoveria um efeito de distanciamento ou alienação (*Verfremdungseffekt*) no qual o actor é um estranho para o público e simultaneamente para si mesmo. Esta estranheza não significa uma falta radical de conhecimento de si ou do outro, mas implica, antes, um esforço ciente de não ser ou parecer o que se representa. Ela é fundada a partir de uma consciencialização do acto de observar que funda a relação entre actor e espectador e a individualidade de cada um deles. Ambos podem somente identificar-se nesse plano estritamente racional onde não é possível haver uma conversão ou sensação plena de empatia. Assim, o actor observar-se-á a si mesmo, “citando meramente o personagem interpretado”<sup>48</sup> (Brecht, 1992: 94), enquanto que o espectador, reconhecendo a distância que o separa (a queda da quarta parede que o tornava inconsciente em relação ao estatuto de observador) e pode activar uma outra compreensão, agora consciente, susceptível de ser convertida numa acção. Leia-se:

“Os esforços em questão estavam encenados de tal maneira que a plateia estava interdita de simplesmente se auto-identificar com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição das suas acções e expressões destinava-se a ter lugar num plano consciente, em vez de no subconsciente da plateia, como até agora<sup>49</sup> (*idem*: 91).”

O espaço sistólico de *Kôshikei* promove o contacto intelectual com os seus espectadores. Eles não são mais os observadores invisíveis e transparentes, a-históricos, afectados inconscientemente por qualquer diegese ou acção, reprovável ou louvável dos seus personagens, mas antes um agente decisivo, consciente do seu estatuto e guiado através do tempo e da acção. Por contraste a esta ideia, Brecht escreveria ainda: “O subconsciente não é nada responsivo à orientação, ele tem-na como se fosse uma má memória.<sup>50</sup> (*idem*: 94).” Com efeito, a auto-consciência impelida pela teatralização de *Kôshikei* só poderia desembocar na cena final, corolário de um tempo racional, isto é,

---

<sup>48</sup> Tradução do original inglês: “He limits from the start to simply quoting the character played.”

<sup>49</sup> Tradução do original inglês: “The efforts in question were directed to playing in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play. Acceptance or rejection of their actions and utterances was meant to take place on a conscious plane, instead of, as hitherto, in the audience’s subconscious”

<sup>50</sup> Tradução do original inglês: “The subconscious is not at all responsive to guideness, it has as it were a bad memory.”



um *processo de orientação* diacrónico que vinha sendo desenvolvido e que se opunha à vagueza e inconsistência dos sentimentos que deixariam uma marca inconsciente no espectador. Ela também parecia impelir a uma acção de contestação à pena de morte: após reconhecer o crime que cometeu e todas as suas condicionantes, R reafirma, outra vez, a recusa em ser enforcado porque não consegue reconhecer essa abstracção a que chamam Nação. O Procurador da República declara-o não culpado e pede para R se retirar da sala de execução. R abre a porta e uma luz incandescente impede-o de sair. O Promotor declara a descoberta, na consciência do próprio R, da Nação. “A Nação está na tua mente e, enquanto lá estiver, sentir-te-ás culpado”.<sup>51</sup> R, recusando ainda as palavras do Procurador da República decide sacrificar-se por todos os Rs que existem e é, finalmente, enforcado. O último plano, uma corda suspensa no abismo sem qualquer corpo, sublinha o carácter radicalmente fantasioso e alegórico de tudo o que nos foi apresentado. Por entre agradecimentos dos personagens, a última tirada (irónica) é do próprio Ôshima. Ele agradece aos espectadores por terem participado na execução.

A presença expressa do realizador seria uma marca de muitas películas ATG e voltaria a repetir-se no interlúdio de *Shinjû: Ten no amijima* de Shinoda Masahiro, produzido um ano depois de *Kôshikei*. Se o último “sublinhava a ideia de uma realidade fílmica, de uma diegese, enquanto sublinhava a realidade da memória, poder e da formação do sujeito dentro do filme”<sup>52</sup> (Desser, 1988: 186), o primeiro construía um “mundo intrusivo [que] realçava a ideia de destino”<sup>53</sup> (Bock, 1985: 353). Ambos, contudo, “(...) ao relembrar-nos constantemente de uma certa ‘teatralidade’, (...) garantiam o nosso ‘distanciamento’ na acepção brechtiana”<sup>54</sup> (McDonald, 1983: 54). A relação com a arte dramática era, em *Shinjû: Ten no amijima*, ainda mais profunda, pois o argumento adaptava uma das peças de *bunraku* mais conhecidas de Chikamatsu Monzaemon, autor incontornável da dramaturgia clássica japonesa e especialista em tragédias de amor proibido que culminavam com o *michiyuki*, seguido do *shinjû*.

À semelhança de *Kôshikei*, somente a cena inicial de *Shinjû: Ten no amijima* revela um espaço menos controlado e aberto que se fechará sobre si mesmo no

---

<sup>51</sup> Fala dita dos 115:11 aos 115:17 minutos do DVD editado pela Carlotta Films.

<sup>52</sup> Tradução do original inglês: “The film highlights the idea of a filmic reality, of a diegesis while highlighting the reality of memory, power, and subject formation within the film.”

<sup>53</sup> Tradução do original inglês: “This constructed, intrusive world enhances the idea of fate (...).”

<sup>54</sup> Tradução do original inglês: “(...) by reminding us constantly of a certain ‘staginess’ in the drama as presented, Shinoda is guaranteeing our ‘estrangement’ in the Brechtian sense.”

momento mesmo da ficcionalização. Como escreveria Endo Yukihide em “The Revisioning of the Real” esse prólogo auto-referencial “ajuda os espectadores a não se identificarem emocionalmente, mas ficarem atentos à duplicidade do real (...), que continuará a ser desenvolvida na principal secção do filme”<sup>55</sup> (2006: 43). Observamos os preparos de uma peça de *bunraku*: os mestres das marionetas aprontam as roupas dos fantoches, colocam as *kashira* nos seus troncos e ensaiam os seus movimentos e expressões. Um técnico veste-se, dos pés à cabeça, com roupas negras. É um *kuroko*, figura essencial e premonitória a que voltaremos mais tarde. Shinoda, fora de campo e ao telefone, discute a derradeira cena do filme com a sua argumentista, Tomioka Taeko: trocam ideias relativamente ao local onde decorrerá o *shinjû* e o realizador declara que já encontrou o sítio ideal, “um lugar estranho (...) [que simboliza] a natureza efémera das coisas, o espaço infinito... uma espécie de fetichismo do espaço.”<sup>56</sup> Ao discutir abertamente o desenlace narrativo do filme (as suas implicações espaciais, sistólicas) e as suas preocupações enquanto criador, Shinoda pretendia colocar em evidência a fissura entre realidade e diegese. Com efeito, este abismo não dizia respeito somente a uma assinatura de estilo, mas seria o reflexo mais apropriado da concepção de arte do próprio Chikamatsu. Em “The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity”, relembra-se aquele que é considerado o ensaio chave para compreender a concepção de arte do autor de teatro de marionetes japoneses:

“O opúsculo *Kyojitsu Himaku Ron* é mais conhecido pelo seu título popular *A Doutrina do interstício das membranas da pele, entre o ser real e irreal*, cuja origem remonta à frase chave da peça: a arte nasce no interstício da membrana da pele, entre os seres reais e irrealis. O interstício entre o irreal e o real é logicamente inconcebível”<sup>57</sup> (Ôhashi, 2002: 28).

Esta misteriosa formulação poderá ser mais bem entendida se tomarmos atenção à especificidade dos “actores” do *bunraku*, ou seja, as próprias marionetes. Desprovidas

---

<sup>55</sup> Tradução do original inglês: “(...) helps the viewers not to emotionally identify with the protagonists but remain aware of the doubleness of reality that the prologue points out and that continues to involve the film’s main section.”

<sup>56</sup> A seguinte fala pode ser ouvida dos 01:43 aos 02:04 minutos no DVD francês editado pela Wild Side traduzido como *Double Suicide à Amijima*: “Un lieu étrange (...). Ce lieu symbolise beaucoup de choses. La nature éphémère des choses, l’espace infini... une sorte de fétichisme de l’espace.”

<sup>57</sup> Tradução do original inglês: “The short piece, *Kyojitsu Himaku Ron*, is best known under its popular title *The Doctrine of the Interspace of the Skin Membranes, between Unreal and Real Being*, which comes from a key phrase in the play: Art lies in the interspace of the skin membrane, between unreal and real beings. The interspace between the unreal and the real is logically inconceivable.”

de carne, mas detentoras de uma camada de pele superficial que a evoca, elas são capazes de também convocar uma “realidade mais real” através da expressividade e dos traços decisivamente irreais. Ôhashi prossegue:

“Enquanto figura humana, o fantoche sem importância é simplesmente irreal. Quando não está no palco a representar, fica pendurado por uma agulha, reduzido a um objecto patético e insignificante. Porém, assim que o marionetista o põe em marcha, ele torna-se numa figura humana que parece ser mais real do que os seres humanos. A camada de pele oca (*himaku*) parece envolver carne verdadeira (*niku*)”<sup>58</sup> (*idem*: 29).

Segundo Chikamatsu, nesse intervalo indiscernível e logicamente impossível de definir reside não só a arte dramática, como todo o impulso artístico de criação, ou, como afirmaria Shinoda numa entrevista filmada em 2006 acerca do seu filme, “entre a ficção e o realismo, nalguma parte entre os dois, há uma forma de veracidade dramática.”<sup>59</sup> Talvez por causa dessa interpretação específica acerca da arte do drama de marionetes, o realizador tenha querido despertar, à semelhança do princípio sistólico por detrás de *Kôshikei*, uma auto-consciência acerca dos mecanismos a partir dos quais a ficção podia brotar. No entanto, para Shinoda não seriam mais as marionetes que evocariam essa lucidez em relação ao interstício entre o real e o irreal, mas sim os *kuroko*. Ele mesmo afirmou: “Os *kuroko* representavam, então, os técnicos de Chikamatsu que tornavam real o drama. (...) O elo entre a ficção e a realidade é, dessa forma, simbolizado pela [sua] presença.”<sup>60</sup> Portanto, esses ajudantes de palco vestidos de negro, no teatro invisíveis e passivos, ganhavam, na versão filmada de peça, uma dimensão *ativamente* metafísica: “não apenas mediavam entre a vida e a ilusão, mas também controlavam a própria vida”<sup>61</sup> (Endo, 2006: 41). Eles decidiam o drama enquanto autómatos, não partilhando a mesma natureza com os seus personagens. Ao

---

<sup>58</sup> Tradução do original inglês: “As a human figure, the insubstantial puppet is simply unreal. When not actually performing on stage, it hangs on a nail, reduced to a pathetic and insignificant object. However, as soon as the puppeteer sets this pathetic figure in motion, it becomes a human figure that appears more real than the human beings. The otherwise empty outer layer of skin (*himaku*) appears to envelop real flesh (*niku*).”

<sup>59</sup> O excerto pode ser ouvido dos 05:38 aos 05:50 minutos na entrevista realizada por Robin Gatto, presente no DVD francês de *Shinjû: Ten no amijima* editado pela Wild Side: “Entre la fiction et le réalisme, quelque part entre les deux, il y a une forme de vérité dramatique.”

<sup>60</sup> O excerto pode ser ouvido dos 07:20 aos 07:50 minutos na entrevista realizada por Robin Gatto, presente no DVD francês de *Shinjû: Ten no amijima* editado pela Wild Side: “Les *kuroko* représentent donc les techniciens de Chikamatsu qui mettent en oeuvre le drame. Je voulais exprimer moi aussi la différence entre la réalité et la narration. Le lien entre la fiction et la réalité est donc symbolisé par la présence des *kuroko*.”

<sup>61</sup> Tradução do original inglês: “(...) that not only mediate between life and illusion, but also control life.”

contrário dos últimos, eles “atravessavam dois reinos incompatíveis, tais como a ficção e a realidade, a vida e a morte, a fisicalidade e a espiritualidade”<sup>62</sup> (*idem*: 44).

O amor proibido de Koharu, uma prostituta e Jihei, um mercador adúltero, vai sendo observado e monopolizado por essas figuras de negro (cf. **Imagem III**) que pertencem a um mundo opaco, estrangeiro do cinema. Portanto, a enfatização desses ajudantes de palco coloca em evidência o princípio metafísico por detrás da peça: a existência de forças incontrolláveis que determinam o clímax, o suicídio dos amantes. Eis que os *kuroko* usurpavam agora o lugar dos marionetistas e, ao fazê-lo, tornavam-se visíveis apenas para os espectadores, visto que os próprios personagens desconheciam as forças cósmicas que os assaltavam e os empurravam para a morte. Ao contrário do papel desempenhado pelos *kuroko* no teatro (no *bunraku* ou no *kabuki*), caracterizado pela discrição e invisibilidade (a despeito da visibilidade), em Shinoda aquilo que Endo Yukihide chamou a “visão dupla” (por parte do espectador) é um traço essencial:

“O uso enfático (...) dos *kuroko* [por Shinoda] (...) requer uma técnica de meta-teatro: a consciência da dupla realidade em que o teatro reivindica ser simplesmente realista é questionada (...). A estrutura do filme em questão é meta-teatral pois os espectadores vêem duplamente”<sup>63</sup> (*idem*: 43).

Esta ultra-estetização (Tessier, 2005: 40), que não só ia para lá do drama, como, no caso, lhe atribuía um valor metafísico representa um dos pontos essenciais da estética sistólica. O mundo de *Shinjû: Ten no amijima* “fecha-se sobre os seus personagens”<sup>64</sup> (Bock, 1985: 352). É um mundo visto exclusivamente através dos olhos do *fatum*, mas esse olhar só pode ser acedido por quem não faz parte dele, quem está fora dele. Aqui os espectadores (à semelhança do *metteur en scène*) observam mais do que todos os outros. Através da presença demarcada dos *kuroko* que interrompe o fluir de um olhar transparente, próximo, os espectadores podem, enfim, ganhar uma consciência do interstício que une a ficção e o real e que torna mesmo o declaradamente irreal, real. Tal corresponde, como vimos, ao advento e à superlativização de uma consciência reflexiva.

---

<sup>62</sup> Tradução do original inglês: “His *kuroko* are intended to cross the barrier between two incompatible realms, such as fiction and reality, life and death, and physicality and spirituality.”

<sup>63</sup> Tradução do original inglês: “Shinoda’s emphatic use (...) of *kuroko* (...) requires a technique of metatheatre: the awareness of double reality in which theatre’s claim to be simply realistic is questioned (...). The structure of the film itself as a metatheatrical feature in that the viewers see double.”

<sup>64</sup> Tradução do original inglês: “(...) this world closes in on the protagonists.”

### I. 3. O tempo sintético

No ponto anterior, tentámos mapear os dois momentos segundo os quais a estética sistólica atingia o seu apogeu mais racional. Através dos exemplos de Ôshima Nagisa e Shinoda Masahiro encontrámos dois filmes que reduziam o espaço múltiplo e a perder de vista do real a um palco que premiava, acima de tudo, a consciência da sua própria construção teatral. Em *Kôshikei*, essa consciencialização tinha a pretensão de se converter numa acção, numa contestação<sup>65</sup>, em *Shinjû: Ten no amijima*, a “dupla visão” fazia o espectador ganhar consciência das forças invisíveis que determinavam o real, bem como do carácter dialéctico (o interstício entre real e irreal) que perpassava toda a criação artística. Certamente, um dos pressupostos mais decisivos do teatro *brechtiano* poderia ser aplicado a este cinema, sem grandes margens de erro na transposição de uma arte para a outra: “(...) há, claro, um processo criativo em curso, mas ele é mais digno porque é elevado ao plano consciente”<sup>66</sup> (Brecht, 1992: 95).

Esta elevação da consciência reflexiva (esta consciência de se estar consciente), esta suspensão do mundo exterior e esta condensação de determinações interiores possibilitadas pela exploração e enclausuramento das quatro paredes do *décor*<sup>67</sup> continuou noutros filmes produzidos pela ATG. *Yoiyami semareba* (1969) de Jissôji Akio e *Shûra* (1971) de Matsumoto Toshio são outros casos, entre mais, deste conjunto de tendências. O primeiro, uma média-metragem, passava-se apenas num apartamento onde quatro jovens reagem ao *ennui* das suas vidas, fechando-se na divisão com uma fuga de gás provocada e participando num jogo onde ganhava quem resistisse mais tempo. Para além de dissecar as motivações de cada personagem através dos diálogos e de planos que realçavam uma dimensão demarcadamente psicológica, o filme de Jissôji utilizava o pequeno apartamento como o símbolo da redução do real desses jovens *baby boomers* (cf. **Imagem IV**), desencantados com aquilo que o mundo lhes tinha para

---

<sup>65</sup> Esta forma de contestação a partir da arte rememora também a pergunta feita por Brecht em *Alienation Effects in Chinese Theatre*: “Porque não pode a arte tentar, pelos seus próprios meios, claro, aprofundar a grande tarefa social de dominar a vida?” (Brecht 1992: 96). Tradução do original inglês: “Why shouldn’t art try, by its own means of course, to further the great social task of mastering life?” (Brecht 1992: 96).

<sup>66</sup> Tradução do original inglês: “In this case too there is of course a creative process at work but it is a higher one, because it is raised to the conscious level.”

<sup>67</sup> No teatro, a consciência do acto de observar é maior quanto mais se quebrar a quarta parede. No cinema da ATG, a elevação ao plano consciente acontece quanto mais se encerrar a acção narrativa num espaço teatral.

oferecer, virando-se, pois, para uma espécie de gosto vazio e desesperado pela adrenalina que o abismo convocava. O segundo caso, à semelhança de *Shinjû: Ten no amijima*, adaptava uma peça de um dramaturgo clássico, Nanboku Tsuruya, o autor mais famoso de teatro *kabuki*, e descrevia um mundo imerso na escuridão, uma tragédia solipsista de enganos onde cada personagem se encontrava fechado na sua perspectiva e agia fatalmente de acordo com más interpretações que passavam por verdades indubitáveis acerca do real. *Shûra*, descrevendo um universo obscuro (cf. **Imagem V**), inacessível sem uma perspectiva que lhe configurasse um sentido, também caracterizava os portadores da perspectiva como seres angustiados que caíam no erro de confiar em demasia no modo como liam os sinais do mundo. No filme de Matsumoto, essa noção de mundo exterior (impermeável às perspectivas e aos sujeitos) só era revelada quando o espectador e os personagens descobriam que as fantasias dos últimos não correspondiam ao que, *de facto*, se passava. Para alcançar esse efeito, Matsumoto decidiu confundir as determinações do sujeito com o mundo *lá fora*, isto é, resolveu transitar de estados puramente interiores para a realidade sem suficientes pistas visuais (McDonald, 1994: 310), “concentrando-se [nas falhas de perspectiva] de uma realidade subjectiva [e] fazendo um *uso livre das dimensões temporais*”<sup>68</sup> (*idem*: 309).

Esse uso livre das dimensões temporais era, portanto, relativo a uma estrutura subjectiva de decifração do mundo. Com efeito, o interesse por esta natureza não-linear, fenomenológica, subjectiva, do tempo seria característico daquilo que David Desser definiu como sendo um paradigma modernista<sup>69</sup> preconizado pelos cineastas da *Nûberu Bâgu* e, mais decisivamente, da ATG. Progressivamente, a causalidade diegética do paradigma moderno<sup>70</sup> (ilustrado por uma simples progressão temporal) dava lugar à sua crítica. O tempo cronológico era usurpado pelo tempo fenomenológico, o tempo cuja

---

<sup>68</sup> Tradução do original inglês: “(...) Matsumoto’s film concentrates on a subjective reality, making freer use of temporal dimensions.”

<sup>69</sup> O paradigma modernista é a designação que encontramos em *Eros Plus Massacre* (1988: 15-20) para melhor especificar as idiosincrasias formais e temáticas da Nova Vaga Japonesa e contextualizá-las na produção do Cinema Japonês sem recorrer apenas a uma distinção histórica, cronológica ou geracional, muito embora essas três dimensões estejam contidas, de alguma forma, na construção paradigmática que apresentaremos a seguir. Opondo-se ao paradigma clássico (um *esquema transcendental*, prefigurado por cineastas como Ozu Yasujirô, caracterizado por ser cronológico, episódico, cíclico e mítico) e ao moderno (um *esquema psicológico*, como no caso do cinema de Kurosawa Akira que era cronológico, causal, linear, histórico e individual), o paradigma modernista dos cineastas da *Nûberu Bâgu* apresentava um *esquema meta-histórico*, caracterizado por ser acronológico, episodicamente arbitrário, acasual, dialético, anti-mítico e anti-psicológico.

<sup>70</sup> Não confundir paradigma moderno (*modern*) com paradigma modernista (*modernist*). Ver nota 69.

*durabilidade* era extraída. Yoshida Kijû, aquando da saída do seu *Erosu + Gyakusatsu* (1969), analisava a constância desse tempo vivido pelo sujeito, desse tempo tradicionalmente não narrativo e não causal, que condicionava a construção e organização das imagens do seu próprio cinema:

“Parafraseando Bergson, o nosso presente pode ser exposto, flutuando na superfície clara da nossa memória. No entanto, esta memória nunca é constante e fixa. Se deixarmos o passado tal qual é, ele ficará vazio para sempre. Capturamos o presente, trabalhando sobre o passado, negando-o ou reconstruindo-o, e continuamos a viver”<sup>71</sup> (McDonald, 1983: 172).

A utilização sistólica do tempo, isto é, a sua concentração num mesmo espaço que permitia uma depuração ou manipulação diacrónica, podia ser já encontrada em *Kôshikei*, onde, por vezes, “passado e presente co-existiam na mesma experiência [e no mesmo espaço] multidimensional”<sup>72</sup> (Desser, 1988: 185) ou em *Shinjû: Ten no amijima* quando os *kuroko* paralisavam o mundo das marionetes humanas para interferirem nele sem a consciência dos últimos. Todavia, em outros filmes eminentemente sistólicos e produzidos mais tarde, sobretudo em *Gishiki* (1971) de Ôshima Nagisa e *Rengoku eroica* (1970) de Yoshida Kijû, podíamos assistir a uma prevalência e densificação temporal que parecia substituir a centripeticidade sistólica anteriormente aplicada ao espaço. De maneira metonímica, em ambos os filmes, o tempo diegético parecia ter-se transformado, ele mesmo, numa unidade, ou em unidades fechadas sobre si mesmas, blocos de tempo a partir dos quais se podia desconstruir o real: no caso, a complexa História do pós-guerra japonês (*Gishiki*) ou um movimento político (*Rengoku eroica*). Com efeito, neste ponto, tentaremos fazer fogo sobre um outro tipo de filme sistólico que levaria mais longe a condensação das determinações mentais, não necessitando já de um único espaço e da transferibilidade teatral a ele associado, problematizando e trabalhando, de forma radicalmente subjectiva, então, o tempo diegético. Aqui, o encerramento sistólico torna-se ainda mais problemático, abstracto, radicalmente imaterial, pertencente à construção interna da sequencialidade dos planos. Se em I.1 e I.2 a nossa preocupação fundamental foi perceber quais as implicações da estética

---

<sup>71</sup> Tradução do original inglês: “As Bergson said, our present may be exposed, floating on the clear surface of our hidden memory. However, this memory is never constant and fixed. If we leave the past as it is, it will remain vacant forever. We capture the present, working on the past, negating or reconstructing it, and we continue to live.”

<sup>72</sup> Tradução do original inglês: “Past and present co-exist in a multidimensional experience.”

sistólica no espaço, será necessário aclarar aqui a progressão e desenvolvimento específico no tempo diegético que encontramos nos dois filmes acima citados de Ôshima e Yoshida.

*Rengoku eroica* e *Gishiki* são semelhantes, em primeiro lugar, pela radical codificação de datas e sua possível relação de proximidade com eventos determinantes da História recente do Japão. Ambos lapidam narrativas cifradas em torno de múltiplas datas, cada uma delas apresentando um bloco diacrónico relativamente estanque que se conjuga e combina com outros através de elipses livres e ligações problemáticas pouco esclarecidas e explicadas. *Gishiki* é construído a partir do *flashback* do enfraquecido personagem principal, Masuo, que recorda as experiências mais marcantes e traumáticas estabelecidas com o seu núcleo familiar bárbaro, sobretudo com o malévolo patriarca, o seu avô, sendo que todas as espaçadas lembranças coincidem com cerimónias bizarras. *Rengoku eroica*, por outro lado, prescinde por completo da retrospecção individual, bem como da existência do olhar de um protagonista e filma a viagem atrofica de um conjunto de personagens politicamente comprometidos através de diferentes alturas, chegando inclusive essa inconstância e ausência de linearidade temporal a projectá-los num futuro não contemporâneo à estreia do filme. Nas duas longas-metragens há, portanto, um processo de sintetização e congregação temporal a partir do qual se atomizam e autonomizam momentos, cenas, datas históricas. No interior dessas “atomizações”, o tempo poderá fluir enquanto sucessão, enquanto diacronia (em *Gishiki* sempre, em *Rengoku eroica* raramente), porém a brecha e a problematicidade surge a *posteriori*, precisamente, no modo como se ramificam, se estabelecem o *raccord* com os outros saltos no tempo ou pedaços de memória. A dificuldade em atribuir uma lógica e homogeneizar esta temporalidade esquartejada, correspondente a uma memória esquiva, retalhadamente subjectiva de um personagem (*Gishiki*) ou de um ponto-de-vista omnisciente ao qual não temos acesso<sup>73</sup> (*Rengoku eroica*), parecia traduzir, afinal, a relação sempre conflituosa entre pequena e grande História, sendo que “o aparelho

---

<sup>73</sup> Esta é, talvez, a melhor forma de caracterizar a forma narrativa, no limite, impossível de decifrar de *Rengoku eroica*. Ela corresponde ao *tempo vivido* de um ponto-de-vista subjectivo segundo as lições fenomenológicas de um Marcel Proust ou Henri Bergson (o tempo do sujeito não é passível de ser medido e é, no limite, incompreensível), mas nunca se casa com o olhar de nenhum dos protagonistas filmados. Não é possível uma identificação subjectiva dentro da diegese, a não ser uma formal. O título misterioso pode, todavia, ajudar-nos a decifrar o enigma. O tempo de *Rengoku Eroica* é o tempo abstracto de um purgatório (*rengoku*) onde todos os espíritos analisam os “pecados” de uma vida inteira. Portanto, ironicamente, esse tempo assume um alcance quase omnisciente: ele pode, inclusive, projectar-se no futuro.



narrativo [adoptado] fragilizava a *priori* a intricação [entre uma e outra]”<sup>74</sup> (Capel, 2015: 169). Apesar desta inquestionável fragilidade e volatilidade, o tempo subjectivo e o tempo cronológico, ponto-de-vista e História degladiavam-se e mediam forças como numa dialéctica: *Gishiki* e *Rengoku eroica* encaram estes pares como determinações antagónicas, constantemente em tensão entre si. Ao manipular o fluxo do tempo e da memória, confundindo e atribuindo um valor cifrado a uma sucessão de datas, pretendia-se, afinal, criar uma genealogia simultaneamente pessoal e colectiva. Portanto, “a profunda ambivalência narrativa [é a] condição de (...) eficácia”<sup>75</sup> (*ibidem*) deste cinema montado no labirinto e no enigma.

Isolde Standish escreveu uma vez que “nos filmes independentes feitos com o auxílio da ATG, através do estilo visual, da caracterização e da narrativa, o evento histórico passa por (...) um processo de ‘desrealização’”<sup>76</sup> (2011: 55). Esta afirmação aplicar-se-á decisivamente a *Rengoku eroica* e a *Gishiki*. Quais são, afinal, as datas históricas que surgem obsessivamente num e noutro e qual a sua relação com a grande História do Japão? Começemos com o filme de Ôshima Nagisa.

*Gishiki* é contado a partir do ano de 1971. Vindo do funeral do avô, Masuo viaja para uma ilha afim de encontrar um membro desaparecido da família, Terumichi, que poderá ou não ter cometido suicídio. Ao longo do périplo angustiante, quatro anos dramáticos vão sendo lentamente desvendados e dramatizados através de memórias interferentes: 1947, 1952, 1956 e 1961. Todas estas datas coincidem com cerimónias familiares (funerais e casamentos) e não esquecem o preceito sistólico do fechamento espacial. Elas passam-se em divisões claustrofóbicas (cf. **Imagem VI**) onde segredos pecaminosos vão sendo revelados: relações incestuosas, assassínio, suicídios, etc. Cada uma dessas datas acrescenta uma nova monstruosidade, um novo dado narrativo, mas o processo de rememoração aqui presente padece de uma certa repetibilidade. No entanto, “a evolução linear dos acontecimentos soluça, comprometida que está pela repetição de uma forma onde é preciso descobrir até que ponto ela reproduz ou modifica a

---

<sup>74</sup> Traduzido do original francês: “Dans un même temps, l’appareil narratif fragilise a priori l’intrication de la petite et de la grande histoires.”

<sup>75</sup> Traduzido do original francês: “La profonde ambivalence narrative de *La Cérémonie*, comme condition de son efficace.”

<sup>76</sup> Traduzido do original inglês: “In the independent films made with the support of the ATG, through visual style, characterization and narrative, the historical event undergoes (...) a process of ‘de-realization’.”

precedente”<sup>77</sup> (Capel, 2015: 167). Cada fragmento de memória combina com o presente e questiona ou reforça todos os outros momentos rememorados. Presente e passado são, afinal, “os dois registos da consciência de Masuo (...) – o ‘realismo’ da viagem para a ilha e a teatralidade artificial do domicílio familiar”<sup>78</sup> (Standish, 2013: 67) representam espacialmente o primeiro e o segundo registo temporal. O passado é reencenado como se fosse uma miragem permeável à criação e à efabulação, pois “a única coisa que existe é o tempo, que solidifica a planificação e a composição das sequências, traumatiza a relação entre os personagens e é adicionado, camada após camada, aos *décors* neutrais de um patriarca que sacrifica a saúde mental da sua família”<sup>79</sup> (Sánchez, 2013: 46).

As quatro datas escolhidas adensam igualmente uma História colectiva repleta de traumas. Como escreveu Hirasawa Go, “a ideia [de Ôshima] era fazer uma crítica distanciada da História”<sup>80</sup> (2013: 99). Desse modo, “existe um atraso de tempo em todas [as datas]. (...) [As cerimónias] não coincidem com momentos históricos exactos, mas o que é visto é a situação que [quase] imediatamente [as] sucedeu”<sup>81</sup> (*ibidem*). No mundo fechado de *Gishiki*, os indivíduos andam a reboque da História e não o contrário: são agentes reactivos às suas transformações, mesmo que a um nível inconsciente, e jamais seus meros espectadores passivos. Nesse sentido e, parafraseando ainda Hirasawa (*idem*: 97-99), o ano de 1947, o aniversário da morte do pai de Masuo, evocará a reacção colectiva ao discurso de derrota do Imperador Hirohito em 1945, simbolizando a morte do pai e da Nação. O funeral da avó de Masuo em 1952 virá na sequência da assinatura, em 1951, tanto do Tratado de São Francisco como do *Anpo jôyaku* entre os Estados Unidos da América e o Japão. O ano de 1956, descrevendo o casamento do tio de Masuo, tem uma ligação com o término da facção ilegal do Partido Comunista Japonês (*idem*: 98) anos antes. Finalmente, uma célebre cena do casamento sem noiva de Masuo em 1961 ecoa os violentos protestos estudantis (e os seus sucessivos

---

<sup>77</sup> Traduzido do original francês: “(...) l’évolution linéaire des événements hoquète, compromise par la répétition d’une forme dont il faut découvrir jusqu’où elle reproduit ou modifie la précédente.”

<sup>78</sup> Tradução do original inglês: “The camera and locations thereby highlight the two registers of Masuo’s consciousness through visual style – the ‘realism’ of the journey to the island and the artificial theatricality of the family home.”

<sup>79</sup> Traduzido do original inglês: “(...) in *Gishiki* the only thing that exists is time, which solidifies the planning and the composition of the sequences, traumatises the relationship between the characters and is added, layer upon layer, to the neutral décors of a patriarch who sacrifices his family’s mental health.”

<sup>80</sup> Traduzido do original inglês: “The idea was to make a critique of History from a distance (...).”

<sup>81</sup> Traduzido do original inglês: “There is a time delay in all of them. Basically, the situations are not made to coincide with the exact historic moment, but what is shown is the situation immediately after.”

falhanços e frustrações), decorrentes da actualização e da nova assinatura do *Anpo jôyaku* em 1960.

Esta História alternativa, subjectiva, montada na não-coincidência com a História cronológica dos manuais, demonstrava uma metodologia possível do filme sistólico quando aplicada ao tempo diegético. Através da particularização (encarada como temporalmente deslocada, em *delay*), *Gishiki* podia desembaraçar os nódulos complexos da História colectiva, partindo de uma inteiramente pessoal. Esta *décalage* temporal em relação ao evento histórico seria complementada (e, de certo modo, contrariada) por Yoshida Kijû graças à desconstrução e da suspensão do tempo. A suspensão temporal presente em *Rengoku eroica* não equivale somente a uma paralisação ou desaceleração teatral (como noutros filmes sistólicos), mas a uma síntese impossível de registos temporais nos mesmos espaços. Citando Standish, “enquanto Ôshima apostava em *flashbacks* estilizados, Yoshida (...) rejeitava o seu uso. Em vez disso, dois níveis de tempo narrativo entrelaçam-se e, por vezes, justapõem-se, tornando difícil para o espectador reconstruir uma teleologia coerente”<sup>82</sup> (2011: 68). Com efeito, a problematicidade e o mistério adensam-se aqui ainda mais.

A subjectividade do filme de Yoshida roça o obscurantismo<sup>83</sup> e os seus personagens rumam em direção ao nada (cf. **Imagem VII**), não porque a construção em torno das suas datas históricas seja totalmente inefável ou privada, mas porque existe “a recusa de um intervalo de tempo onde se poderia considerar um presente a partir do qual os acontecimentos avançassem ou recuassem”<sup>84</sup>. De facto, a película caracteriza-se pela ausência de uma estrutura temporal tripartida (bem como narrativa), a despeito das datas 1952, 1960, 1970 e 1980 servirem o propósito de remotamente nos situar. No entanto, o

---

<sup>82</sup> Tradução do original inglês: “While Oshima draws on stylized flashbacks, Yoshida (...) rejects their use, instead two levels of narrative time are interwoven and at times overlap, making it difficult for the spectator to reconstruct a coherent teleology.”

<sup>83</sup> A palavra japonesa *shutaisei* (subjectividade) foi, várias vezes, mencionada pelos cineastas da *Nûberu Bâgu*, especialmente Yoshida. Frequentemente, a conceptualização da subjectividade equivalia a uma auto-negação. Citando Aaron Gerow em “Critical Reception”: “o seu foco em estabelecer uma identidade através da auto-negação (negando as identidades dadas por instituições externas, se não pelas próprias narrativas) reflecte a consciência de quão complicado o problema do sujeito era.” (2014: 71). Tradução do original inglês: “their focus on establishing the self through self-negation (negating the selves given by external institutions, if not narrative itself) reflects their consciousness of how difficult the problem of the subject was.”

<sup>84</sup> Frase retirada do video ensaio de David Desser sobre *Rengoku eroica* presente na *boxset Kijû Yoshida: Love + Anarchism* editada pela Arrow Academy. A citação pode ser ouvida dos 05:19 aos 05:37 minutos: “He refuses a stable time frame that we can consider a present from which events flashback or forward.”

enquadramento histórico decorrente da sua leitura é somente simbólico. Ele revela-nos uma genealogia sintética da “acção revolucionária” patrocinada e levada a cabo pelo Partido Comunista Japonês: 1952 coincide com o *Bloody May Day*<sup>85</sup> e o *Incidente de Suita*<sup>86</sup>, os dois primeiros motins, desde a derrota nipónica em 1945, em que a polícia interveio, usando armas de fogo, ferindo e matando manifestantes; 1960 e 1970 são anos caracterizados por violentos protestos estudantis, resultado da nova assinatura do *Anpo jôyaku* e, finalmente, 1980 marcaria a data da terceira actualização da assinatura desse mesmo tratado problemático. Estas três décadas (quatro, se contarmos com a projecção no futuro feita pelo próprio Yoshida) compreendem a mutação do Partido Comunista Japonês num órgão político que progressivamente foi proclamando a revolução através da luta armada.<sup>87</sup> Cada ano descreve, através de um ponto de vista onisciente e ácido, as mudanças, as radicalizações, as reticências e o processo mental do partido ao longo da segunda metade do século XX.

Yoshida Kijû chegava ao limite do filme sistólico e levava o pressuposto formal de *Gishiki* ainda mais longe. Aqui, não existia mais a necessidade de fechar os personagens num único espaço afim de apurar questões mentais e interiores. É o tempo da Grande História que é simultaneamente tratado e suspenso. Standish, cita um crítico japonês anónimo a este propósito: “Yoshida cria um espaço sem profundidade. Por profundidade, [quer-se] dizer que o contexto é excluído e o espaço é despido de História”<sup>88</sup> (*idem*: 58). Como se o tempo fosse, ele mesmo, um *huis clos*, um conjunto de unidades, cenas soltas, que não admitiam, sequer, a ilusão de liberdade da progressão diacrónica. Por sua vez, era como se ao espaço fossem extraídas todas as contingências

---

<sup>85</sup> *Bloody May Day* é o nome dado à violenta repressão da manifestação contra o tratado de São Francisco que ocorreu no dia 1 de Maio de 1952 em frente ao Palácio Imperial em Tóquio. Muitos manifestantes foram surpreendidos pela polícia que disparou armas de fogo e usou bombas de gás lacrimogénico.

<sup>86</sup> “Neste incidente, 1000 estudantes, trabalhadores e coreanos organizaram um comício na Universidade de Osaka, opondo-se às bases militares e ao rearmamento e pedindo um cessar-fogo imediato na Coreia. As manifestações ficaram violentas quando pedras foram atiradas às esquadras mais próximas e os manifestantes chocaram com a polícia” (Kusunoki, 2017: 75). Tradução do original inglês: “In this incident, 1000 students, workers and Koreans held a rally at Ôsaka University (...) opposing military bases and rearmament, and calling for an immediate ceasefire in Korea. The demonstrations became violent as stones were thrown at nearby police stations and protestors clashed with the police.”

<sup>87</sup> A referência ao Partido Comunista Japonês é apenas uma inferência. Na narrativa contraditória e acausal de *Rengoku eroica* não existe uma denominação clara a que grupo os personagens pertencem e a que traições constantemente se referem. Sabemos, no entanto, que se trata de um movimento político radical em tudo semelhante à estrutura estalinista e hierárquica do Partido Comunista Japonês, com as suas purgas e lutas de poder internas.

<sup>88</sup> Tradução do original inglês: “Yoshida creates space without depth. By without depth I mean that background circumstances are excluded and space divested of History.”

que o tornam concreto, como se não fosse nada mais do que um palco neutro por onde os personagens caminham. Embora haja claras diferenças estilísticas e formais entre o cinema de Yoshida e *Kôshikei* ou *Shinjû: Ten no amijima*, parece-nos que os princípios sistólicos do enclausuramento da acção narrativa, da suspensão do tempo e do carácter alegórico e mental decorrente dessas outras dimensões, se reencontravam e se mantinham, mesmo sob outras roupagens. *Rengoku eroica* transpunha uma temporalidade impossível em celulóide, caracterizada por não ter presente, por ser uma sùmula ininteligível de todos os registos temporais e, ao fazê-lo, aproximava-se de um registo fortemente analítico, ensaístico, sobre o problema complexo do poder na Política e no Partido Comunista Japonês. Standish escreveria ainda: “ao justapor diferentes intervalos de tempo, em vez de ligar imagens através da continuidade (...) ou *flashbacks*, (...) as convenções do cinema clássico onde a acção das personagens define o espaço e determina o tempo dentro da cena [são quebradas]”<sup>89</sup> (*idem*: 68-69). Assim, o tempo autonomiza-se do espaço, dos personagens. É tudo o que resta.

A problematidade associada a este cinema advém também da incapacidade de decifração dos detalhes ao nível narrativo. Estas duas longas-metragens não parecem estar remotamente interessadas em propagar a consciência reflexiva nos mesmos moldes que anteriormente tínhamos apresentado. Se existe auto-consciência dos espectadores em *Gishiki* ou *Rengoku eroica*, ela seria transmitida através do reconhecimento de uma falha, de uma dificuldade em apreender o todo da experiência fílmica. Aquilo que Patrick James Noonan escreveu sobre o estilo particular de Yoshida parece ganhar um certo eco nestes dois filmes problematicamente sistólicos: “Para Yoshida, um tratamento distanciado em relação aos objetos perante a câmara produziria uma forma de cinema a partir do qual os sujeitos podiam livremente relacionar-se uns com os outros e com os objectos na tela sem formar uma totalidade”<sup>90</sup> (Noonan, 2010: 111).

---

<sup>89</sup> Tradução do original inglês: “By juxtaposing different time frames, rather than linking images through established techniques of continuity (...) and flashbacks (...) the conventions of ‘classic cinema’ where the action of the characters defines the space and determines time within the scene [are disrupted].”

<sup>90</sup> Tradução do original inglês: “For Yoshida, a detached treatment of the objects before the camera would produce a form of cinema through which subjects could freely engage with one another and the objects on screen without forming a totality.”

## CAPÍTULO II

### DIÁSTOLES OU O COROLÁRIO DA LIBERTAÇÃO

“A ênfase na contemporaneidade e na contiguidade espacial entre tela, teatro e rua é, de facto, uma marca dos filmes vanguardistas japoneses dos anos 60 e princípios de 70.”<sup>91</sup>

Furuhata Yuriko (2013: 189)

“Shinjuku estava ligado à corrente eléctrica. Após os protestos contra o Tratado de Mútua Cooperação e Segurança entre Estados Unidos e o Japão em 1960, ficou comparativamente mais calmo até 1963-1964, mas, de 1965 para a frente, deu uma volta completa. Houve manifestações políticas, *happenings* e *performances*, teatro de rua, clubes de *jazz*, cafés e bares. Os jovens tinham tomado conta de Shinjuku. Eram as pessoas do teatro e do cinema que se reuniam aí.”<sup>92</sup>

Kinshirô Kuzui (*apud* Domenig, 2003: 17-18)

#### II. 1. Precusores: *Ningen jôhatsu* ou a “evaporação” do real

No capítulo anterior, esforçámo-nos em definir e desenvolver aquilo que denominámos de cinema sistólico, isto é, a circunstância de haver, em bastantes dos

---

<sup>91</sup> Tradução do original inglês: “The emphasis on the contemporaneity and the spatial contiguity between the screen, theater, and streets is indeed a hallmark of Japanese avant-garde films from the 1960s and early 1970s.”

<sup>92</sup> Tradução do original alemão: “Shinjuku stand unter Strom. Nach den Demonstrationen gegen die Verlängerung des amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrages 1960 war es bis 1963/64 relativ ruhig, doch ab 1965 ging es rund. Es gab politische Demonstrationen, jede Menge Happenings und Performances, Straßentheater, Jazz clubs, Cafés und Bars. Die jungen Menschen strömten alle nach Shinjuku. Vor allem Theater und Filmschaffende versammelten sich dort.”

filmes do catálogo das produções e distribuições da Art Theatre Guild, uma tendência estética, por parte dos seus realizadores, em impregnar a coisa filmada com as determinações surreais da imaginação e da subjectividade, ou seja, do desejo (e a estrutura do desejo é aqui sempre entendida como negação da realidade objectiva, extrínseca, múltipla e a perder de vista). O movimento associado a esta contaminação do imaginário no real correspondia, como vimos, a um movimento de redução<sup>93</sup>, uma contracção, um fechamento espacial que tendia para uma *teatralização* declarada<sup>94</sup> na qual era aprimorada a revelação da opacidade do artifício cénico enquanto ascensão, por parte do espectador, a um plano lúcido, como se esse processo fosse comparável à consciência de que se está a sonhar, enquanto se sonha. Mas, frequentemente, quando reconhecemos um sonho como sonho, no interior do acto de sonhar, não temos outra hipótese senão despertar.

Uma intelectualização excessiva dos eventos históricos ou da actualidade permitia o escoamento de um olhar sempre crítico, analítico e pessoal, mas distante. O cinema sistólico lateralizava a História, o *milieu*, as contingências do presente mas não podia, no entanto, deixar de se construir e apoiar nelas de forma indirecta. Citando Furuhashi Yuriko em *Cinema of Actuality*: “mesmo um olhar precipitado na prática do cinema independente japonês no final dos anos 60 demonstra o quão comum era misturar ficção e não-ficção e apropriar-se de materiais jornalísticos actuais ou eventos mediáticos muito famosos”<sup>95</sup> (2013: 55). Portanto, até mesmo o enclausuramento espacial necessitava de revelar o que se encontrava fora dele – relembrem-se os prelúdios de *Kôshikei* ou *Shinjû: Ten no amijima* e o “real” contrastante à ficção neles incluídos. Este género de paradoxos constituiria o ponto nevrálgico da estética dialéctica da ATG: uma alternância entre contracção e expansão, fechamento e abertura, ficção e real, em suma, sístole e diástole.

---

<sup>93</sup> No vocabulário da Filosofia, poderíamos avançar a ideia de que se trata de uma redução transcendental, no sentido em que essa redução tem a pretensão de conter a multiplicidade que lhe escapa e compõe. Nesse sentido, o movimento centrípeto presente no cinema sistólico tem pretensões de ser sempre uma redução ao essencial.

<sup>94</sup> O mesmo que dizer: o *décor* enquanto palco, o real em ponto minimal, suficientemente representado num *huis clos*. A sístole é, pois, caracterizada pela composição e pela síntese.

<sup>95</sup> Tradução do original inglês: “Even a cursory glance at Japanese independent filmmaking practice in the late 1960s shows how pervasive it was to mix fiction and non-fiction and appropriate topical journalistic materials or well known media events.”

Toda a sístole necessita de uma diástole e toda a diástole necessita de uma sístole: esta relação de mútua dependência aplica-se ao funcionamento básico do músculo cardíaco, bem como ao entretecimento estético da produção cinematográfica da ATG. De facto, o entusiasmo com as potencialidades de redução sistólicas é contemporâneo à emergência de uma estética expansiva e diastólica. As primeiras reduzem o espaço para *controlá-lo* de raiz, a última liberta-o de modo a *perder-se* nele. Uma esboça um movimento centrípeto (as margens do real encerram-se num núcleo mental, utópico), a outra, centrífugo (o olhar da câmara expande-se, descentra-se para as periferias). A sístole levou ao paroxismo o cinema de estúdio (o que, por esta altura, já não se podia confundir com o *studio system* na forma como era praticado no final dos anos 60), enquanto que a diástole anteciparia e desenvolveria o surgimento do documentário independente no Japão.

Cronologicamente, entre *Yûkoku* e *Kôshikei* encontramos *Ningen jôhatsu* (1967) de Imamura Shôhei, um “documentário” que, embora não tivesse sido concebido de origem como uma produção ATG, foi o primeiro projecto a receber orçamento por parte da companhia quando já se encontrava no processo de montagem. É, de todos os filmes do catálogo, aquele que mais bem conseguiu ilustrar a harmonia dissonante, a alternância dialéctica de sístoles e diástoles, sendo, ainda assim, maioritariamente um filme diastólico na medida em que começa por perseguir um caso “real”, pertencente ao mundo “lá fora”. Este primeiro e inusitado impulso de colagem à realidade exterior, longe do cinema dos *Big Six* e das suas ficções, trazia consigo um processo de libertação da câmara, o que pode ser comprovado pelo seguinte facto: partindo do pressuposto histórico que as inovações técnicas que possibilitaram a revolução do “cinema directo” ainda não tinham chegado ao Japão em 1967<sup>96</sup>, Imamura preferiu dessincronizar o som da imagem (rodando, várias vezes, sem qualquer captação sonora, adicionando o que gravava em pós-produção) a ter uma câmara “presa” aos microfones e ao espaço, uma câmara estática, inteiramente controlada, mas dependente das limitações técnicas do seu tempo. *Ningen jôhatsu* pode não ser a primeira experiência diastólica da ATG<sup>97</sup>, mas é,

---

<sup>96</sup> Não podemos esquecer o carácter decisivo das experiências de “som directo” executadas por Robert Drew e Richard Leacock, sete anos antes, no documentário americano *Primary*, bem como a obra de Jean Rouch ou a de Michel Brault.

<sup>97</sup> Consideramos *Tobenai chinmoku* (1966) de Kuroki Kazuo o primeiro filme diastólico da ATG, muito embora seja difícil considerá-lo um “documentário” como acontece com *Ningen jôhatsu*. Apenas distribuído pela ATG, *Tobenai chinmoku* segue a metamorfose de uma lagarta em borboleta e o seu sucessivo e metafórico voo, visitando todo o tipo de personagens e paisagens contemporâneas do Japão



certamente, mesmo na História do Cinema Japonês, o filme mais embevecido pelas possibilidades de insubordinação desta câmara móvel e descontrolada, disponível à abertura e à imprevisibilidade do real, que, como seria evidente pela própria premissa do filme, inclusive se propunha a imiscuir nele, a investigar e resolver os seus “problemas”.

Citando Sato Tadao em *Currents in Japanese Cinema*, “criar as suas próprias notícias tornou-se o paradigma e o objectivo do movimento documental independente [japonês]” (1982: 239)<sup>98</sup>. Numa década onde a televisão começava a conquistar o monopólio do tratamento e difusão da informação<sup>99</sup>, a resposta do cinema em oferecer um caminho alternativo era óbvia. Os documentaristas que começaram a trabalhar durante os anos 50 e ao longo dos anos 60<sup>100</sup>, a par e passo, encontravam a necessidade de encarar certas temáticas sob novos ângulos que não fossem os daquilo que consideravam ser o do “poder dominante”. Por outro lado, a “lógica de narração (...) [dos documentaristas do tempo da ocupação americana] ditada primeiramente pela ordem temporal dos acontecimentos ou pelo *voice-over* ‘iluminado’”<sup>101</sup> (Mark Nornes, 2007: 7) granjeava, por parte deles, um enorme desprezo. Sato escreve ainda que esta vontade de trazer novas imagens e novas relações entre os cineastas e o mundo em seu redor “iria apenas intensificar-se com o desenvolvimento progressivo da técnica

---

do pós-guerra. A forma livre e errante da narrativa compactua com uma câmara extremamente móvel que raramente se concentra e se pouso num ponto. À concentração teatral de *Yûkoku*, estreado no mesmo ano, oponha-se a deambulação e a vagueza dos personagens entendidos “como paisagens” de *Tobenai chinmoku*. Poderíamos considerá-lo um filme estilhaçado em mosaicos, um filme caleidoscópico, forma essa que iria influenciar, três anos depois, os dois filmes mais eminentemente diastólicos: *Shinjuku dorobô nikki* (1969) e *Bara no soretsu* (1969).

<sup>98</sup> Tradução do original inglês: “(...) making one’s own news became the ideal and goal of the independent documentary film movement.”

<sup>99</sup> Não esquecer que a televisão, juntamente com a máquina de lavar roupa e o frigorífico, foram considerados os aparelhos que melhor representaram o milagre económico japonês do pós-guerra (AA. VV. 2002: 514). Como podemos ler em *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*: “Em 1960, 30% [dos 92,5 milhões] de habitantes das casas japonesas possuíam uma televisão a preto-e-branco. (...) Por volta de 1966, mais de 68% dos japoneses citavam a televisão como a principal fonte de informação e notícias” (*ibidem*). Tradução do inglês: “By 1960, 30 per cent of households owned black and white televisions (...). By 1966, more than 68 per cent cited television as their main source of information and news.”

<sup>100</sup> Falamos, entre outros casos isolados (como Matsumoto Toshio, Teshigahara Hiroshi ou Imamura Shohei), da geração Iwanami Eiga Seisakusho, uma pequena produtora, activa nos anos 50 e 60, que trouxe uma nova abordagem ao documentário e aos filmes educativos. Ogawa Shinsuke, Tsuchimoto Noriaki, Hani Susumu, Kuroki Kazuo, Higashi Yoichi foram alguns dos nomes oriundos da produtora e fariam parte de uma nova geração de documentaristas. Os três últimos filmariam também para a ATG.

<sup>101</sup> Tradução do original inglês: “The logic of narration (...) dictated primarily by the temporal order of events recorded or the ‘enlightening’ voice-over.”

cinematográfica” (1982: 239)<sup>102</sup>. Portanto, pode, à primeira vista, parecer estranho que a ideia original de *Ningen jôhatsu* tivesse sido concebida como uma série de televisão, contando com vinte e seis episódios, sendo que cada um deles investigaria diferentes desaparecimentos de cidadãos comuns. Não sendo um fenómeno social exclusivo do Japão, o *jôhatsu* começou a ser amplamente divulgado nos *media* nipónicos durante os anos 60. Num artigo contemporâneo à saída do filme, escrito em Março de 1967, pode ler-se:

“Segundo estatísticas publicadas pela Secção da Identificação Criminal (...) quase 90.000 pessoas desaparecem anualmente dos seus domicílios e 10.000 pessoas são novamente encontradas. (...) Dessas 10.000 pessoas cujo paradeiro é descoberto, muitas não são reportadas, portanto o número de pessoas desaparecidas continua a crescer de ano para ano. (...) Para além disso, estas pessoas são consideradas ‘fugidas’ após sete anos de desaparecimento e os registos são apagados dos censos nacionais. A cada ano, 5.000 a 7.000 pessoas são classificadas como ‘desaparecidas sem deixar rasto’”<sup>103</sup> (“Reportage on Johatsu”, 2011: 17-18).

O interesse pseudo-jornalístico de Imamura fundia-se com a indagação pelos fundamentos ocultos de tal fenómeno social, cuja frequência era maior do que se poderia imaginar. Por outro lado, o realizador de *Ningen jôhatsu* queria revelar esse lado mais negro e irracional do milagre económico, dos costumes japoneses e de uma sociedade impessoal, entregando-se à imprevisibilidade do real e carregando a sua câmara na procura por “factos concretos”. Somos obrigados a considerar a seguinte empreitada como um documentário, nem que seja pela pretensão atrás referida, bem como pela indeterminação original do projecto que não permitia prever um desfecho inteiramente controlado (apesar de o documentário representar sempre uma luta para esbater essas mesmas contingências e imprevisibilidades do real). A descoberta da libertação diastólica da câmara também não era alheia a essa designação: ela engendrava um gosto por um olhar divagante e um enamoramento por uma incompletude e abertura fílmica primordiais. O filme era encarado como um *work in*

---

<sup>102</sup> Tradução do original inglês: “(...) would only increase with further development in film techniques.”

<sup>103</sup> Tradução do original inglês: “According to statistics issued by the Criminal Identification Section (...) almost 90,000 people disappear annually from their domiciles, with approximately 10,000 being found again. (...) Of those 10,000 people whose whereabouts are discovered, many go unreported so the number of missing persons cases recorded by the police actually increases year on year. (...) In addition, they are reported as ‘Absconded’ after seven years’ disappearance and their records are deleted from the national census register. Each year, 5,000 to 7,000 people are documented as ‘vanished without trace’.”

*progress* constante, desenvolvido somente a partir das interações estabelecidas, quer durante as rodagens, quer durante o “processo de pesquisa” anterior a elas.

Algo que também inseria *Ningen jôhatsu* nas discussões teóricas levantadas pelos documentaristas japoneses era a sua articulação complexa entre sujeito (*shutai*) e objecto (*taisho*). Abé Mark Nornes em *Forest of Pressure* descreve ambos os termos da seguinte forma:

“Como sucede em qualquer discussão séria sobre documentário no Japão, as palavras *shutai* e *taisho* surgem constantemente. Elas raramente são definidas (se é que, alguma vez, o são), no entanto, são repetidas como mantras do documentário do pós-guerra. (...) [Os cineastas dos anos 60 e princípios de 70] (...) assumiam-se enquanto sujeitos-realizadores (*shutai*) que eram eminentemente sociais, que exigiam uma expressão visível no filme e que, ao mesmo tempo, reconheciam a sua relação delicada com o objecto (*taisho*) perante a câmara”<sup>104</sup> (2007: xxiv).

Ao encontrar o seu *taisho* nesse período de tempo, a Sr<sup>a</sup>. Hayakawa, que desde 1965 estaria desesperadamente à procura de Ôshima Tadashi, o seu noivo “evaporado”, Imamura tinha também descoberto a interveniente indicada para o seu filme e rapidamente abandonou a ideia inicial de rodar em episódios para a televisão. *Ningen jôhatsu* concentrar-se-ia, portanto, na busca de Ôshima, um trabalhador banal que teria desaparecido sem deixar rasto durante uma viagem de negócios. Todas as filmagens seriam acompanhadas pela própria noiva que serviria de intermediário, questionando, por vezes com o auxílio de câmaras ocultas, todos aqueles que pudessem saber do seu paradeiro ou desvendar o mistério, por Imamura (o *shutai* que não prescindia da sua própria presença) e também por Tsuyuguchi Shigeru, um actor escolhido para desempenhar o papel de entrevistador. Porém, como podemos ler na entrevista realizada por Nakata Toichi ao cineasta, Imamura foi ainda mais longe e chegava a afirmar que, durante as rodagens, tinha encontrado uma motivação mais subterrânea para filmar:

“Enquanto fiz *Ningen jôhatsu*, a minha equipa e eu ficámos durante um ano inteiro no quarto ao lado do de Hayakawa Yoshie. Ela tinha os piores defeitos

---

<sup>104</sup> Tradução do original inglês: “As in any serious discussion of documentary in Japan, the words *shutai* and *taisho* constantly come up. They are rarely, if ever, defined, yet are repeated like the mantra of postwar documentary. (...) [The directors of the 1960s and early 1970s] (...) assumed a filmmaker subject (*shutai*) that was thoroughly social, one that required visible expression on the film and at the same time acknowledged its delicate relationship to the object (*taisho*) acting before the camera.”

imagináveis e ninguém podia realmente suportá-la. E, todavia, eu queria perceber porque é que a achava tão perturbadora e isso foi suficiente para continuar”<sup>105</sup> (1997: 118).

Esta “curiosidade pessoal” pelas flutuações comportamentais da noiva abandonada, Hayakawa Yoshie, também baptizada “Ratazana” pela equipa, foi criando, à medida que as câmaras divagavam nos espaços marcados pela ausência de Ôshima, algumas perplexidades formais que começava a resvalar cada vez mais para domínios completamente nos antípodas da transparência e da “missão social” aparentemente pretendida. Aos poucos, *Ningen jôhatsu* abandonava a pretensão de poder alguma vez encontrar Ôshima Tadashi e transformava-se num relato, repleto de desvios, da feitura do próprio filme, elencando, aos olhos dos espectadores, vários regimes de frustração e impossibilidade de concretização da proposta inaugural. Imamura não fazia mais do que subverter *in media res* a relação de forças e confundir todas as coordenadas, persistindo em mostrar uma “narrativa fantasma”, uma outra narrativa, revelando os sentimentos de toda a equipa à sua revelia e fazendo que a “ficção emergisse dos factos”<sup>106</sup> (Bock, 1985: 297).

Os últimos minutos de *Ningen jôhatsu* ilustram, desse modo, a retoma e a reabilitação da estética sistólica numa película eminentemente diastólica. Imamura, Tsuyuguchi e Hayakawa encontram-se num pequeno *ryokan* com a irmã desta, uma gueixa falhada de nome Sayo, de modo a confrontá-la a respeito do desaparecimento de Ôshima. Ao longo do filme, fabrica-se a suspeita acerca de um possível relacionamento entre Sayo e Ôshima, suspeita essa que é confirmada por um trabalhador de uma oficina que os terá visto inúmeras vezes, pouco tempo antes do desaparecimento do noivo da “Ratazana”. A tensão entre as duas irmãs agiganta-se à medida que o inquérito prossegue, as câmaras permanecem ocultas, com enquadramentos apertados atrás de portas envidraçadas e a dessincronização entre som e imagem “actua como uma ponte entre as imagens e o modo como elas devem ser compreendidas” (Standish, 2011:

---

<sup>105</sup> Tradução do original inglês: “While making *A Man Vanishes*, my crew and I stayed in the room next door to Yoshie Hayakawa for a whole year. She had every imaginable bad quality, and none of us could really stand her. And yet I wanted to understand why I found her so disturbing, and that was enough to keep me going.”

<sup>106</sup> Tradução do original inglês: “(...) fiction would emerge from fact.”

124)<sup>107</sup>. Sayo nega qualquer envolvimento e Hayakawa, demonstrando um ressentimento pré-existente às filmagens pela irmã, suspeita que ela poderá ser a chave para perceber o que aconteceu ao homem evaporado. Depois da chegada da testemunha ao local e da recusa de Sayo em aceitar, mais uma vez, todas as acusações implícitas e explícitas, o próprio Imamura corta o clímax e responde a uma questão levantada por uma das irmãs: “O que é a verdade, realizador?” “Eu não sei”.<sup>108</sup> De seguida, pede para dismantelar o *set* e aquilo que era um quarto de um *ryokan* transforma-se num compacto de paredes falsas, sem tecto. À medida que a câmara se liberta da pretensão de genuinidade desse espaço enganador, abrindo o plano, percebemos que todos os “personagens” estão dentro de um estúdio de cinema e o que acabámos de ver pode ter sido somente uma encenação. Então, Imamura remata: “Não podemos confiar nos nossos sentimentos. Isto é ficção”<sup>109</sup>. Max Tessier descreveu esta sequência nos seguintes termos:

“A clássica ‘distância brechtiana’ é puxada até aos limites mais extremos, pois Imamura recusa considerar o cinema como um meio privilegiado para alcançar a verdade. Em vez disso, (...) ele reconhece publicamente o seu falhanço em descobrir uma ‘verdade objectiva’”<sup>110</sup> (Tessier, 1997: 53).

Raramente um documentário subverte a lógica da sua credibilidade nas cenas finais. Da mesma maneira que o *set* tomou a vida de um quarto, será que o filme tomava a vida de um documentário falsamente transparente? Teria Imamura destruído qualquer possibilidade de entendimento entre *shutai* e *taisho*, entre visão subjectiva e aquilo que se situava fora dela? Finalmente, o realizador regressava a uma posição de poder, mesmo que fosse para confessar o absoluto desconhecimento sobre estas questões. As cenas seguintes à revelação do estúdio recriam o momento em que a testemunha disse ter visto Sayo com Ôshima, seguindo-se, nas ruas, uma discussão acesa entre as perspectivas antagónicas da irmã da “Ratazana” e do trabalhador da oficina. O caos torna-se evidente quando a cacofonia de vozes, interjeições e, inclusive, perguntas que não dependem de critérios objectivos de resposta, encham o espaço público, como se a

---

<sup>107</sup> Tradução do original inglês: “(...) acting as a bridge between images infers how the image should be understood.”

<sup>108</sup> Fala dita dos 112:36 aos 112:41 minutos do DVD editado pela Masters of Cinema.

<sup>109</sup> Fala dita dos 113:43 aos 113:49 minutos do DVD editado pela Masters of Cinema.

<sup>110</sup> Tradução do original inglês: “The classic ‘Brechtian distance’ is pushed to its furthest limits as Imamura refuses to consider cinema as a privileged medium for arriving at the truth. Rather, (...) he publicly recognizes his failure to discover an ‘objective truth’.”

consciencialização da ficção, sobrevivente a todas as tentativas de captar a realidade, perturbasse por completo a sanidade de todos os envolvidos e, mais decisivamente, do próprio registo de reportagem que se adoptava. No meio das câmaras, do magote desordenado e dos microfones, um homem aproxima-se com uma *claquete* na mão, fechando o filme num *freeze-frame* (cf. **Imagem VIII**), artificialmente paralisando o carácter fugidio do real. “É o fim, certo?”, pergunta Hayakawa. “O filme acabou, mas a realidade continua”<sup>111</sup>, declara Imamura em *voz-off*. Allan Casebier, em “Images of Irrationality in Modern Japan” (1997), sintonizava este desfecho imprevisível com a afinidade de Imamura pelo irracional e pela equivalência que estabelecia entre realidade e algo que jamais poderia ser expresso em termos lógicos. Seguindo esse fio de argumentação, o *jôhatsu* incompreensível, absurdo, não resolvido de Ôshima Tadashi transformava-se numa *mise en abyme* dos destinos do próprio filme e do modo como ele progressivamente encarava “o real” em que se apoiava.

A proposta diastólica inicial de investigar o mundo exterior era, então, comprometida pela contracção sistólica de que não há realidade sem crença subjectiva, ou seja, não há realidade sem o *figmentum* da imaginação. Todavia, esse fechamento proporcionava uma nova libertação, uma nova possibilidade criativa. Nas cenas finais de *Ningen jôhatsu*, o recurso à estratégia meta-teatral presente no desmantelamento do *décor* (o mundo como sonho ou como visão dupla – relembre-se Chikamatsu) dava lugar à apreciação eufórica de um real fáctico incapaz de ser subordinado pelo olhar de um *metteur en scène*. O que era isso senão um *taisho* evaporando-se do seu *shutai*, comunicando-lhe a sua ininteligibilidade? Ou um *shutai* impossibilitado de apreender o seu *taisho*, o mundo exterior? Mas, era precisamente essa incapacidade da câmara se colar aos objectos captados, de não ser profunda e adequadamente racional, que poderia salvar as propostas diastólicas que se seguiriam no catálogo das produções e distribuições da ATG. Ao abandonar a pretensão cândida (proporcionada, em parte, pelo avanço da técnica cinematográfica) de expor o real tal como ele é perante a objectiva, sublinhando o carácter radicalmente problemático da relação entre *shutai* e *taisho*, Imamura lançava as fundações necessárias para Ôshima Nagisa, Matsumoto Toshio, entre outros, desenvolverem uma nova e mais refrescante metodologia diastólica: a aproximação ao real que persiste, a despeito do cinema, esse real múltiplo, caótico, insubordinado, pode fazer-se através da manufacturação de um tempo sincrónico.

---

<sup>111</sup> Fala dita dos 129:05 aos 129:16 minutos do DVD editado pela Eureka Entertainment.

## II. 2. Os diversos trilhos do “cinema da actualidade”

*Ningen jôhatsu*, a despeito da sua vagueza e fracasso auto-declarados (diríamos auto-provocados?), anunciava, à revelia do que tinha conquistado, uma nova promessa criativa para a estética diastólica, aquela que fazia do mundo exterior, o mundo das ruas, o mundo imanente “do presente”, o seu objecto. Aquilo que era problemático e irresolúvel no filme de Imamura Shôhei era, para outros cineastas da ATG que lhe seguiriam as pisadas, um motivo de novas considerações artísticas. Portanto, o falhanço ou a mera problematicidade da relação entre *shutai* e *taisho* aí preconizados era somente a antecâmara para o pensamento de novas formas de reconciliação e transformação de ambos. No entanto, as provocações do documentário a ninguém foram indiferentes. Uma das figuras mais importantes da cena *angura*, Terayama Shûji, que com *Sho o suteyo, machi e deyô* (1971) misturava uma narrativa fragmentada de revolta juvenil com uma hecatombe surreal de sequências musicais, protestos sociais, *happenings* nos espaços públicos da grande metrópole (cf. **Imagem IX**) e momentos humorísticos de *candid camera*, afirmava o seguinte:

“Eu não gosto da maioria dos cineastas, mas, dos realizadores que hoje em dia fazem filmes no Japão, eu diria que Imamura Shôhei é, de longe, o melhor. Eu gosto especialmente do seu *Ningen jôhatsu*. Ninguém compreende o que é real e o que é fantasia. O crime de Imamura para os críticos e eruditos japoneses é que ele mistura os dois de maneira indistinta”<sup>112</sup> (Mellen, 1975: 285).

Aos elogios de Terayama será necessário fazer o contraponto com as reacções mais críticas de Ôshima Nagisa e Matsumoto Toshio. O primeiro, como sabemos abriria o seu *Kôshikei* com um falsa sequência documental (invertendo a recorrência ao estúdio como falsificador do real presente na derradeira cena de *Ningen jôhatsu*), escreveu um artigo em que questionava o cabimento da proposta do filme de Imamura, criticando o “amadorismo” do seu método e o facto de que a discussão teórica subjacente às cenas finais resultava somente de uma solução improvisada de um problema de rodagem:

---

<sup>112</sup> Tradução do original inglês: “I don’t like most filmmakers at all, but of the directors making movies in Japan today, I would say that Shohei Imamura is the best of all by far. I especially love his ‘A Man Vanishes’. Nobody understands what is real and what is fantasy. Imamura’s crime for the Japanese critics and pundits is that he mixes the two indistinguishably.”

“O Sr. Imamura pressentia mais ou menos o curso que as coisas tomavam, mas ele não poderia prever qual o tema que surgiria, que se desvendaria. (...) ‘Não compreendemos a verdade’, é isto um tema? Para mim, não só isto não é um tema, como não faz sentido nenhum. (...) Quando o Sr. Imamura diz: ‘Não sabemos o que é a verdade’, ele pensa sem dúvida: ‘nos documentários não sabemos o que é a verdade’. É uma declaração de ruptura com o método do documentário que tinha adoptado. Alguns pensam que esta declaração (...) é sincera, outros pensam o contrário”<sup>113</sup> (1980: 184-186).

Matsumoto Toshio, numa entrevista mais recente a Aaron Gerow, explicava a sua posição em relação à dicotomia facto versus ficção, igualmente decisiva em *Ningen jôhatsu*:

“Mas eu sentia que este debate (...) não era muito frutífero: o que era importante era investigar a relação trilateral entre artista, mundo real, e o cinema. A coisa mais extremamente fascinante acerca do cinema não é, pelo contrário, o facto que [ele] dissolve as divisões binárias entre facto e ficção, entre sujeito [*shutai*] e objecto [*taisho*]? Se me perguntarem, a ficção é essencialmente uma ordem criada através do arranjo e do corte de um objecto num determinado ponto de vista. Nessa acepção, a ficção acompanha necessariamente a criação (...)”<sup>114</sup> (1998).

Tanto Ôshima como Matsumoto concordariam que a questão da possibilidade de uma captação transparente e adequada dos objectos (*taisho*) por um sujeito fílmico (*shutai*) era inócua, pois encarar esses dois domínios como antitéticos ou meramente como essências impermeáveis e irrelacionáveis parecia ser, do ponto de vista da natureza das imagens produzidas pelo cinema, artificial. Por um lado, através da falência da proposta de Imamura, Ôshima conseguia ainda ver implicada uma hipótese original, errada e *naïf*, de que o documentário podia ser o género privilegiado no que

---

<sup>113</sup> Tradução do original francês: “(...) M. Imamura pressentait plus ou moins le cours que prendraient les choses, mais il n’avait pas prévu quel thème apparaîtrait, se dévoilerait. (...) ‘On ne comprend pas la vérité’, est-ce un thème? Pour moi, non seulement cela n’a rien d’un thème, mais cela ne ressemble a rien. (...) Lorsque M. Imamura dit: ‘On ne comprend pas la vérité’, il pense sans doute: ‘Dans les documentaires, on ne comprend pas la vérité’. C’est une déclaration de rupture avec la méthode documentaire qu’il avait adopté. Certains pensent que cette déclaration (...) sont sincères, d’autres pensent le contraire.”

<sup>114</sup> Tradução do original inglês: “But I felt this debate (...) was not very fruitful: what was important was how to inquire into the trilateral relationship between the artist, the real world, and film. Isn’t the extremely fascinating thing about cinema the fact that it instead dissolves the binary divisions between fact and fiction, between objective and subjective? If you ask me, fiction is essentially an order created by cutting up and arranging an object from a certain point of view. In that sense, fictionality necessarily accompanies creation (...)”



concerne a reprodução do real, um registo, mais ou menos naturalista, de um mundo de objectos elidido dos excessos e das fantasias de uma perspectiva. Matsumoto, por seu turno, pretendia reinventar, através da expressão cinematográfica, novas relações entre artista (sujeito) e mundo (objecto), prescindindo integralmente do debate incansável, potencialmente infinito e pouco proveitoso, dos abismos entre verdade e mentira, facto e ficção, bem como da crença que o mundo dos *taisho* era um mundo transparente, pronto para ser capturado pela câmara.

Já no final dos anos 50, cerca de dez anos antes de Imamura ter aberto a discussão de forma prática, Matsumoto escrevia o seguinte no influente ensaio “A Theory of Avant-Garde Documentary”: “a tarefa da arte contemporânea deve cumprir-se na procura por novas maneiras de destruir a crença *naïf* no objecto, a compreensão (...) clássica do humano (...) que é baseada numa atitude conciliatória para com o objecto”<sup>115</sup> (2012: 149). No seu entendimento, destruir a crença do objecto, do *taisho*, não era equivalente a confessar um cepticismo ou desistência radicais como crismava Imamura no final de *Ningen jôhatsu* ou, muito menos, um solipsismo, a ideia de que não nos podíamos libertar das armadilhas do sujeito, da suposta interioridade fechada e mental do *shutai*, como acabava por fazer a estética sistólica e o cinema *avant-garde*. Portanto, nesse mesmo ensaio, o cineasta propunha uma nova metodologia que consistia na justaposição dialéctica de duas formas de cinema: uma que se encarregava da exterioridade, dos *taisho*, e uma que se reportava aos movimentos interiores do sujeito. Uma que “se investia de uma sensação de ‘actualidade’ e era crítica da inautenticidade dos cinema dos estúdios, [e outra que se encarregava] do mundo do cinema experimental, cujo foco era o aparato da representação”<sup>116</sup> (Raine, 2012: 146). A síntese de ambas constituiria o nascimento de um documentário *avant-garde*, que exploraria os ecos remissivos e inconscientes do *shutai* no *taisho* e desvelaria, pelas suas próprias palavras, um “novo acesso ao real.” Citando uma passagem do mesmo ensaio:

“A tarefa mais urgente para os realizadores de documentários, hoje, é romper com o impasse metodológico do modelo de realização griersoniano que sobrevaloriza a

---

<sup>115</sup> Tradução do original inglês: “The task of contemporary art must be to set itself to finding new ways to destroy that naïve faith in the object, the (...) classical understanding of the human (...) that is based on a conciliatory attitude towards the object.”

<sup>116</sup> Tradução do original inglês: “(...) the world of documentary film, invested in a sense of “actuality” and critical of the inauthenticity of studio cinema, and the world of experimental film, with its focus on the apparatus of representation

nossa faculdade cognitiva<sup>117</sup>; precisamos de libertar o significado da expressão ‘documento’ das cadeias do naturalismo o mais rapidamente possível” (2013: 29) [...] “Claro que o sentido novo e contemporâneo da palavra documentar é o de registrar (...) os factos enquanto realidade actual e material e, ao mesmo tempo, enquanto confronto com uma realidade interior; documentar a exterioridade e documentar a interioridade, tomando a documentação da exterioridade como a instância determinante, de modo a criar uma unidade dialéctica entre os registos desses dois mundos”<sup>118</sup> (Matsumoto, 2012: 153).

Com certeza que o cinema diastólico da ATG, depois de *Ningen jôhatsu*, ainda tomava a “exterioridade como instância determinante”, isto é, permanecia interessado em soltar a câmara, captando a imanência, a sensualidade e a energia das ruas, bem como a efervescência de uma juventude política e artística, mas já não o podia fazer encarando a realidade como instância segura, separada e impermeável à hermenêutica interior do cineasta e da câmara, nem tão pouco tomar o olhar do sujeito como o único dado fidedigno. Se o cinema sistólico fechava o espaço e subordinava-o de acordo com os caprichos da imaginação e da mente (através de, entre outras estratégias, uma representação simbólica), o cinema diastólico optava por uma coordenação dialéctica e tensa entre sujeito e mundo, interior e exterior, sendo que as particularidades de ambos tinham o mesmo peso e mutuamente se influenciavam, construindo-se uma a partir da outra e destruindo-se, pondo-se em causa, no limite. Havia, de um lado, o aparato subjectivo do *shutai* que moldava e interpretava a realidade do *taisho*; do outro, a vastidão heterogénea e a incomensurabilidade dos *taisho* que faziam descentrar a visão mais una do *shutai*. As imagens do exterior, portanto, deviam reportar-se sempre a uma cadência interior, fosse ela consciente ou inconsciente, ao mesmo tempo que não

---

<sup>117</sup> Certamente, Matsumoto não se oporia à famosa declaração do documentarista escocês John Grierson que o “documentário é o tratamento criativo da actualidade” (Grierson, 1933: 8) [Tradução do original inglês: “documentary is the creative treatment of actuality”]. A discórdia teórica entre Matsumoto e Grierson dá-se, no entender do primeiro, na falta de suspeita ontológica que o último tinha em relação ao mundo dos objectos.

<sup>118</sup> A seguinte citação é retirada de duas traduções diferentes do mesmo excerto do texto de Matsumoto. A razão de ser desta escolha prende-se com o facto da tradução de Furuhashi do primeiro parágrafo ser mais compreensível do que a de Raine. Tradução dos original inglês: “The most urgent task for us documentarists today is to break away from the methodological impasse of the Griersonian model of filmmaking, which overestimates our faculty of cognition; we need to liberate the meaning of the term document from the shackles of naturalism as soon as possible. [...] Of course, the new and contemporary meaning of the word document is to record (...) facts as the actual material reality of facts and at exactly the same time as in confrontation with an interior reality, to document the external and to document the internal, taking the document of the external as the determining instance, in order to create a dialectical unity between the documents of those two worlds.”

podiam descurar a ênfase “na importância dos encontros contingentes e casuais que permitiam o realizador escapar acidentalmente da apreensão consciente – e, portanto, expectável – da realidade”<sup>119</sup> (Furuhata, 2013: 64). Aquilo que Michael Raine postula em “Introduction to Matsumoto Toshio” em relação ao cineasta pode, então, também ser aplicado ao cinema diastólico que o antecedeu e que ele continuou:

“(…) Em vez de princípios absolutos e de um idealismo que insistia em hierarquias claras na arte, [Matsumoto] rejeitou privilegiar o original em relação à cópia, a causa em relação à consequência, e preferiu a ‘oposição’ tensa de Okamoto Tarô (...) ou o pensamento ‘elíptico’ de Hanada Kyoteru (...). Ao invés de ter um sujeito autónomo descrevendo um objecto estável, Matsumoto concebeu um sujeito e um objecto numa relação dialéctica, em órbita em redor um do outro”<sup>120</sup> (2012: 148).

Em *Bara no soretsu*, película que, entre muitos outros carreiros narrativos, reconstrói o mito de Édipo no submundo *gay* de Tóquio, o jogo constante entre sujeito e mundo exterior faz-se através da sensação, providenciada sobretudo pela montagem, que imagens de natureza distinta, ou colidem umas com as outras mediante transições bruscas, ou se interseccionam em simultâneo. Planos frequentemente iluminam ou questionam sequências inteiras – por exemplo, uma cena imersiva de amor entre Eddie, o protagonista *travesti*, e um cliente termina com a revelação do próprio realizador e da equipa técnica que assiste profissionalmente à cena, ou, no momento decisivo da anagnórise, quando Eddie descobre que o seu pai foi sempre o seu amante, o acto angustiante da auto-cegueira, também presente na tragédia de Sófocles, é interrompido, em primeiro lugar, pela filmagem de um conjunto de fotogramas da mesma cena (cf. **Imagem X**) e, em segundo, por Yodogawa Nagaharu, um famoso crítico de cinema e personalidade televisiva que noticia, com pompa e circunstância, o extremo horror e comédia do personagem atraído pelo destino. Da mesma forma, várias entrevistas (de rua, aos próprios participantes do filme) ou momentos extra-diegéticos – como a *performance* de rua do colectivo Zero Zigen a que Eddie assiste com desconforto (cf.

---

<sup>119</sup> Tradução do original inglês: “(...) the importance of contingency and chance encounters, which enable the filmmaker to serendipitously escape his conscious – and thus expectant – apprehension of reality.”

<sup>120</sup> Tradução do original inglês: “(...) In place of absolute principles and an idealism that insisted on clear hierarchies in art, [Matsumoto] rejected the privileging of original over copy, principle over consequence, and preferred the tense ‘opposition’ or dialectics of Okamoto Tarô (...) or the ‘elliptical’ thinking of Hanada Kyoteru (...). Rather than a self-contained subject describing a stable object, Matsumoto conceived a subject and object in dialectical relation, in orbit around each other.”

**Imagem XI)** - reforçam ou rasgam a verossimilhança do drama consoante o seu posicionamento na sequencialidade do filme.

A montagem de Matsumoto criava um fluxo de consciência composto por jogos de imagem complexos que operavam um processo de desfamiliarização dos *taisho*, pois raramente eles eram apresentados sem a sua contradição, sem outras interferências que questionavam a sua natureza atômica, a sua existência independente, a sua crença demasiado fiável e cândida. Esta desfamiliarização, porém, não implicava necessariamente um distanciamento do papel do espectador: o “novo acesso ao real”, antecipado nessa exigência estética de um documentário *avant-garde* que poria em evidência a “relação dialéctica entre pensamento interior (emoção, memória latente, imaginação, irracionalidade, o inconsciente) e realidade externa e objectiva (vestígios materiais, acontecimentos, fenómenos sociais, consciência)”<sup>121</sup> (Gee, 2014: 58), pressupunha a formação de um novo olhar, um olhar capaz de fazer essa síntese sem ser obstaculizado pela paradoxalidade subjacente às imagens. Esse olhar não era, tão pouco, o espelho de uma auto-consciência que paralisava o fluxo do tempo diegético e das imagens, mas, antes, o de uma *consciência inconsciente*, ou melhor, um ponto de vista sem intermitências a partir do qual os *taisho* abandonavam a esfera dos seus contextos, normas e usos habituais e poderiam ser combinados de maneiras imprevisíveis, dando aso a um novo e reformado acesso ao real. Portanto, “contra o reconhecimento da imagem, Matsumoto preferiu a [sua] opacidade que carregava as pistas do inconsciente”<sup>122</sup> (Furuhata, 2013: 29).

Inspirada pelas lições dos surrealistas que “através da ligação paradoxal ou da justaposição de objectos essencialmente diferentes, almejavam [alcançar a forma da] abstracção do mundo interior”<sup>123</sup> (Matsumoto, 2012: 150), esta metodologia simultaneamente aglutinadora, mas consciente da profunda diferença entre registos de imagem (de filmagem e de realização) é a que também subjaz à curta-metragem *Tsuburekakatta migime no tame ni* (1968), uma espécie de ensaio prévio, tanto formal como temático, de *Bara no soretsu*. Na curta de Matsumoto que também foi projectada

---

<sup>121</sup> Tradução do original inglês: “The dialectical relationship between inner thought (emotion, latent memory, imagination, irrationality, the unconscious) and exterior objective reality (material traces, events, social phenomena, consciousness) (...)”.

<sup>122</sup> Tradução do original inglês: “Against the recognizability of the image, Matsumoto prefers [its] opacity, which bears traces of the unconscious.”

<sup>123</sup> Tradução do original inglês: “(...) by the paradoxical linking or juxtaposition of essentially different objects, in shorts aiming for an abstraction of the world of interiority.”

no *Sasori-za* e cujo título poderia traduzir-se aproximadamente como “Para o meu olho direito danificado”, o ecrã divide-se em dois painéis, mimetizando o funcionamento de dois olhos. Porém, ao contrário da visão humana que, graças ao cérebro, unifica as duas imagens percebidas numa única só, os ecrãs de *Tsuburekakatta migime no tame ni* projectam simultaneamente uma torrente caótica de imagens dissemelhantes em cada um dos “olhos” (cf. **Imagem XII**). Esta replicação de um sistema ocular “danificado” bloqueia, assim, a sintonização ideal e transparente das imagens documentais (protestos estudantis violentos contra a polícia, uma estação de metro cheia, recortes jornalísticos, uma *drug party* ao som de uns *Rolling Stones* abafados, uma jovem cantora vestindo-se e maquilhando-se, etc.) com outras que correspondem a uma estética abstracta ou meta-cinemática (números, *kanji*, cortes na película, desenhos influenciados pela *pop art*, etc.). A dupla-visão radical aqui apresentada, sendo uma negação do processo de estereopsia<sup>124</sup>, apontava para o olhar de um espectador imaginado que não somos, um olhar que perceptivamente e, sem quaisquer dificuldades, apreendia a multiplicidade da “realidade [*taisho*] despida das suas normas ofuscantes”<sup>125</sup> (Noonan, 2010:115). Portanto, a experiência de visionamento normal para um espectador com o aparelho ocular conservado e a funcionar devidamente cumprir-se-ia na conversão dos dois ecrãs num só, isto é, na obrigação de coordenar e sincronizar mentalmente imagens com naturezas essencialmente conflituosas e embarcar na experiência da sua simultaneidade. Imagens que, por si mesmas, não se prestavam a um esforço narrativo, que traziam consigo os ventos do presente (e a experiência do presente é, em certo sentido, a experiência da simultaneidade). Que eram, por isso mesmo, *actuais*.

Por algumas vezes empregámos o substantivo “actualidade” ou o adjetivo “actual” quando nos referimos à estética diastólica. Graças às investigações recentes de Furuhashi Yuriko acerca do pensamento crítico da cena *avant-garde* japonesa nos anos 60 e 70, somos capazes de concluir que a interpretação do termo *akuchuaritii* (termo que, na sua versão original inglesa, *actuality*, remonta a John Grierson quando aplicado ao documentário, mas que tinha também uma acepção ontológica de realidade externa) foi central para os cineastas japoneses que procuravam libertar a sua câmara e fundir-se com acontecimentos seus contemporâneos:

---

<sup>124</sup> Na oftalmologia, este é a designação dada à capacidade do cérebro produzir uma única imagem (uma imagem estéreo) a despeito de ser captada por uma visão binocular.

<sup>125</sup> Tradução do original inglês: “a reality stripped bare of its obfuscating norms.”

“O termo (...) foi popularizado através do trabalho de críticos literários vanguardistas e artistas que se reuniram em torno de Hanada<sup>126</sup>. Curiosamente, é na obra de Hanada que conseguimos ver uma convergência clara de duas concepções distintas de actualidade, uma que foca no sentido jornalístico de contemporaneidade, relevância, imediatez, e outra que foca no sentido documental de factualidade, não-ficção, e autenticidade. (...) Actualidade é um conceito que destaca a relação temporal e existencial de alguém na realidade do presente”<sup>127</sup> (*idem*: 58).

Apesar da discussão e da equivocidade em torno do termo, Furuhashi subdivide os diferentes sentidos que, ao longo do tempo, ele foi tomando:

“(...) a definição da actualidade que foi desenvolvida durante este período não era singular. Em vez disso, uma compreensão polissêmica da actualidade emergiu e podia ser resumida à (1) contingência de acções e eventos não planeados na prática do documentário; (2) contemporaneidade jornalística e a capacidade de ser notícia; e (3) a relevância crítica de uma obra na relação com situações políticas e do presente social”<sup>128</sup> (*idem*: 65).

Nenhum filme que baptizámos de diastólico ignora, pelo menos um, dos três sentidos anteriormente enumerados por Furuhashi. O cinema da *akuchuaritii*, ao ser um cinema comprometido com o presente (*idem*: 54) era também um cinema da procura pela genuinidade e da imediatez. Um dos casos mais ilustrativos desta tendência é o díptico que Hani Susumu filmou para a ATG. Em *Hatsukoi: Jigoku-hen* (1968), um encontro carnal frustrado entre dois amantes, Nanami e Shun, desenvolve uma paixão que é assolapada pela tragédia. A câmara de Hani, apesar da tendência para se fechar, por vezes, no interior de espaços herméticos (um quarto de um *love hotel*, um clube secreto sado-masoquista, uma clínica onde uma sessão de hipnose efectua o retorno do

---

<sup>126</sup> Hanada Kiyoteru foi um crítico literário marxista que foi extremamente influente na geração de cineastas e artistas japoneses dos anos 50 e 60.

<sup>127</sup> Tradução do original inglês: “The term (...) was popularized through the work of avant-garde literary critics and artists who gathered around Hanada. Interestingly, it is in the work of Hanada that we can see a clear convergence of two differing conceptions of actuality, one that focuses on the journalistic sense of topicality, relevance, and immediacy, and one that focuses on the documentary sense of factuality, nonfiction, and authenticity. (...) Actuality is a concept that highlights one’s temporal and existential relation to present-day reality (...)”

<sup>128</sup> Tradução do original inglês: “(...) the definition of actuality that developed during this period was not singular. Rather, a polysemic understanding of actuality emerged, which can be summarized as (1) the contingency of unscripted actions and events in documentary practice; (2) journalistic topicality and newsworthiness; and (3) the critical relevance of a work in relation to present-day social and political situations.”

recalcado e dos fantasmas sexuais de Shun<sup>129</sup>), ainda assim, filma, com dotes de *documentarista avant-garde*, o *milieu* negro e corrompido destes dois jovens em processo de descoberta. A incerteza dos lugares, a dispersão da câmara, o seu olhar amedrontado e espantado dirigindo-se ao mundo como se lidasse com ele pela primeira vez, funciona como uma *mise en abyme* da indefinição identitária desses dois adolescentes que não conseguem consumir o seu amor e as aspirações de um ego confuso. O exterior é espelhado por um interior tortuoso, mas ele é também o espaço da deambulação, da descoberta, do acaso.

Em *Hatsukoi: Jigoku-hen*, a sensação da actualidade enquanto “contingência de acções e eventos não planeados” reflecte-se tanto na procura por uma autenticidade prévia à instalação da ficção (a escolha de não-actores para os papeis principais) como pela presença de *happenings*, cenas que extravasam, por completo, o domínio diegético. No que diz respeito a essa segunda dimensão, uma das cenas mais famosas acontece quando um anónimo num espaço público, em plena luz do dia, despe todas as suas roupas e inexplicavelmente tenta fazer malabarismo com uma vara (cf. **Imagem XIII**), sendo depois, detido pelas autoridades. O enquadramento improvisado, a interrupção narrativa e os tremores da câmara apontam para um olhar que, desejando captar a imanência de um momento presente, se divorciou de um outro puramente clínico e racional.

Por seu turno, em *Gozenchû no jikanwari* (1972), Hani levou esta característica ainda mais longe ao entregar câmaras de 8mm aos seus “actores” e pedindo para eles se documentarem, não enquanto actores interpretando uma ficção previamente orquestrada, mas enquanto personagens dessa mesma ficção. Ou seja, os personagens do filme desdobravam-se em documentaristas de si mesmos, recriando e abrindo espaço para uma meta-narrativa, bem como para uma forma de *mise en scène* no interior de outra *mise en scène*, a do realizador. O mais extraordinário neste experimento diastólico, que compreende, claro está, a extrema mobilidade e emancipação da câmara, é o facto de Hani transferir o seu próprio olhar e o papel de *metteur en scène* para as mãos dos seus protagonistas, descentrando-se do seu próprio filme, confundindo, de forma bastante original, o *shutai* com o *taisho*. No derradeiro plano de *Gozenchû no*

---

<sup>129</sup> A cena da hipnose é uma das mais declaradamente sistólicas de todo o catálogo ATG. Apliquem-se os critérios anteriormente usados para a interpretarmos desta forma: um espaço irreconhecível, uma interioridade que se exterioriza no próprio espaço como se ele não existisse sem ela, a fantasia que toma conta do real e o aliena.

*jikanwari*, portanto, o olho de uma das personagens é sobreposto pela própria objectiva da câmara (cf. **Imagem XIV**), como que demonstrando essa inversão de papéis: o acto ou a forma de documentar, mesmo quando construído no interior de uma ficção declarada, não perdia nenhuma da sua legitimidade; pelo contrário, reforçava-a. Neste díptico de Hani, a procura pela genuinidade, ao deixar o “acaso” entrar no processo criativo, no limite, retirava o foco autocêntrico do realizador, desformatava as imagens e transgredia as fronteiras dos “géneros” que as conformavam.

Outro caso notável de transgressão diastólica e de *cinema da actualidade* dá-se com *Shinjuku dorobô nikki* (1969). Curiosamente, tanto em *Hatsukoi: Jigoku-hen* como no filme de Ôshima Nagisa (que, no espaço de um ano, alternava entre a racionalidade cerebral do sistólico *Kôshikei* e o primado das sensações e das impressões de *Shinjuku*) existe a presença de um casal de jovens com identidades problemáticas. No de Ôshima, Torio é um ladrão compulsivo de livros, Umeko uma rapariga com dúvidas em relação à sua orientação sexual. Ambos não conseguem consumir a atracção que nutrem um pelo outro. Os dois percorrem Shinjuku, mas é a *downtown* de Tóquio que os afunda na multiplicidade de eventos que sucedem em simultâneo, como se de um caleidoscópio se tratasse. Será útil lembrar que “Shinjuku é o lugar privilegiado onde germinam todas as esperanças de uma geração (...). É o lugar onde nascem todas as tentativas, onde se imaginam todas as aventuras. É também em Shinjuku que se declararam as guerras estudantis”<sup>130</sup> (Danvers / Tatum, 1986: 113) e onde o principal cinema da ATG, o *Shinjuku Bunka*, se situava.

Com esta película, Ôshima atinge um dos picos máximos do cinema diastólico: a sua câmara assume, acima de tudo, a intenção de fixar a atmosfera de um lugar, o bairro da boémia e da revolução. Mas, à semelhança daquilo que Matsumoto teorizava no seu ensaio, a vontade centrífuga de *documentar* o exterior, o *taisho*, não podia coexistir com qualquer tipo de estagnação do seu *shutai*. O contexto histórico do agitado distrito de Tóquio (que se tinha transformado, ao longo dos anos 60, na meca artística e política japonesa, no ponto de encontro de todas as vanguardas) impossibilitava a existência de um cineasta calmamente coleccionando momentos com a sua câmara ou simplesmente organizando-os de modo a que se tornassem inteligíveis, arrumadamente sequenciais. De maneira a também se aproximar das idiossincrasias desse local frenético onde tudo

---

<sup>130</sup> Tradução do original francês: “Shinjuku est le lieu privilégié où germent tous les espoirs d’une génération (...). C’est le lieu où naissent toutes les tentatives, où s’imaginent toutes les aventures. C’est à Shinjuku aussi que se déclarèrent les guerres étudiantes (...).”



podia acontecer e onde tudo se misturava (leia-se o testemunho de Kinshirô Kuzui transcrito na epígrafe deste capítulo), esta só podia ser uma proposta construída sob o signo da dispersão, da multiplicidade não-linear, da ausência de foco: personagens saem e entram do drama, Kara Juro, conhecido dramaturgo da cena *angura*, interrompe e imiscui-se em várias cenas, cantando com uma guitarra, actores por vezes representam-se a si mesmos, outras vezes transformam-se em personagens insólitos, a feminilidade de Torio confunde-se com a masculinidade de Umeko, violentas manifestações estudantis convivem lado a lado com a narrativa estilizada... A forma caleidoscópica parece ser indicada para dar conta deste assalto aos sentidos que compreende a perda de controlo parcial do seu cineasta, a libertação da câmara nas ruas e, finalmente, o apagamento do espaço privado em virtude da propagação horizontal do espaço público.

Assim, ao encarar os espaços públicos como os únicos lugares onde encontros mais significativos (artísticos, políticos, amorosos, etc.) eram possíveis, Ôshima baralhava ontologicamente a representação com a coisa representada. A consequência desta mistura parecia ser o esbatimento ou a inextricabilidade entre algo que sucedia dentro da tela ou fora dela: no momento em que era dado a ver ao público, era como se os eventos filmados de *Shinjuku dorobô nikki* pudessem também estar a acontecer numa praça qualquer de Shinjuku, não muito longe da própria sala de projecção. Furuhata reitera este facto: “o cinema da actualidade tinha uma forte afinidade com a política de rua. A sala de cinema, por exemplo, era muitas vezes imaginada como uma extensão das ruas, em vez de um local onde alguém poderia escapar da realidade”<sup>131</sup> (2013: 188).

Esta imersão nas ruas (que, devido à sua expansividade, parecia implicar uma certa ideia de tempo sincrónico, já lá vamos) ou o novo entendimento do cinema enquanto prolongamento directo das actividades subversivamente públicas da metrópole foram também caras a outro cineasta da ATG, Terayama Shûji que, no já referido *Sho o suteyo, machi e deyô*, encarava o espaço urbano como uma determinação de sentido mais fundamental do que qualquer conhecimento livresco e que a juventude devia aprender a percorrer fisicamente e a decifrar intelectualmente. No seu filme operático, citações de grandes poetas e autores estão escritas por toda a parte: no asfalto, nas paredes, nos muros, em casas-de-banho. Para o protagonista, um jovem vagabundo

---

<sup>131</sup> Tradução do original inglês: “The cinema of actuality had a strong affinity with street politics. The movie theater, for example, was often imagined to be an extension of the streets rather than a place where one escaped from reality.”

“repleto (...) de desejos, todos condenados a falhar”<sup>132</sup> (Novielli, 2003: 47), a ânsia visceral de fugir do lar e de abandonar a sua família arruinada é contraposta por um espaço aberto de descobertas e encontros que comunicam novos ensinamentos, novas angústias e novas formas de viver a vida. Citando Morita Norimasa em “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing”, até no título da película está presente esta mensagem libertária:

“A ordem ativa de Terayama ‘Sho o suteyo’ (‘Deitem fora os livros’) e o seu pedido ‘machi e deyô’ (‘Vão para as Ruas’) não significa que devíamos abandonar os livros e a palavra impressa, mas que, em contrapartida, tentássemos ler as nossas cidades e arredores como espécies de livros”<sup>133</sup> (2006:54).

Este cruzamento entre espaço urbano e forma artística, esta leitura dos sinais vindos das ruas foi determinante para a estética diastólica: contrariamente ao espaço intemporal do estúdio, as ruas eram o local onde o presente social se jogava. Porém, ao embarcarem num movimento expansivo em que a auto-consciência sistólica e estável de um *shutai* era abalada pela instalação da *actualidade* nas suas mais diversas acepções (como dialéctica, genuinidade, extroversão física ou forma caleidoscópica de representação), os cineastas diastólicos da ATG depois de *Ningen jôhatsu*, mais do que pretenderem uma colagem política, panfletária e activista (que decorreria de um cinema próximo das vanguardas suas contemporâneas) ou a retoma da discussão acerca da veracidade e falsidade dos acontecimentos filmados, eram seduzidos por aquilo que poderíamos chamar uma *manufatura de um tempo sincrónico*. Como vimos, o conceito de *akuchuaritii* destacava a relação temporal e existencial do sujeito num presente qualquer. O desafio do cinema diastólico passava, então, pelo estabelecimento de uma forma de cinema que pudesse replicar, justamente, a “sensação” de um sujeito que apenas viveria no presente.

Por “sensação” de presente entendemos uma forma de temporalidade que, *in extremis*, não admite diacronia<sup>134</sup>, nem passado nem futuro, pois é impossível pensarmos o conceito de progressão ou duração sem uma noção, clara ou confusa, de

---

<sup>132</sup> Tradução do original inglês: “(...) filled with (...) desires, all doomed to fail.”

<sup>133</sup> Tradução do original inglês: “Terayama’s lofty command ‘Sho o suteyo’ (‘Throw Away Books’) and his request ‘machi e deyô’ (‘Rally in the Streets’) do not mean that we should give up books and printed words, but conversely that we should try to read our cities or surroundings as kinds of books.”

<sup>134</sup> Preferimos falar de uma “sensação de presente” e não da sua instalação *de facto*, na medida em que o cinema é sempre, necessariamente, uma arte da duração.

um tempo anterior que é causal e de um tempo futuro que é consequente. No cinema sistólico que, devido à sua depuração narrativa, se organizava *através* do tempo (mesmo quando esse tempo era sintético e se organizava em blocos; ver I.3), o presente não era mais do que um momento transitório sem outra essência a não ser a que proviesse de uma relação, um momento por si mesmo inapreensível, preso entre causas e consequências narrativas, imagéticas, mentais. Por contraste, “o compromisso com o presente”<sup>135</sup> (Furuhata, 2013: 54) perseguido por filmes como *Bara no soretsu*, *Shinjuku dorobô nikki* ou *Sho o suteyo, machi e deyô*, pretendia apresentar uma forma temporal horizontal, sem quaisquer mediações, ou seja, desejava transpor no ecrã uma temporalidade imanente, se quisermos, um anti-tempo.

As sequências que abrem e encerram *Shinjuku dorobô nikki* serão tudo menos alheias à exigência deste tempo actual: na primeira, uma mão anónima quebra um relógio com uma pedra (cf. **Imagem XV**) e retira os seus ponteiros; na última, um segundo relógio de uma esquadra é destruído (cf. **Imagem XVI**) por estudantes que confrontam as forças de autoridade. Os dois relógios partidos, mais do que fazerem o *raccord* entre o carácter revolucionário da acção não planeada dos manifestantes e a imagem metafórica e pensada de Ôshima, representam a negação do objecto que mede o tempo e nos concede uma sensação de duração (os ponteiros simbolizando o fluxo do presente). Ambos os relógios têm a função de separadores, como se tudo o que acontecesse entre eles fosse marcado por um género diferente de tempo: um não mensurável, um que escapava à lógica da durabilidade e da tripartição entre passado, presente e futuro. Se compararmos estas duas imagens à primeiríssima sequência do filme (e que despoleta o roubo dos ponteiros), mostrando-nos um conjunto de fusos horários de grandes cidades (Nova Iorque, Paris, Moscovo, Pequim, Tóquio) apontando para a mesma hora, descobriremos que a destruição da diacronia e do presente (definido como momento que implica uma auto-transgressão permanente: quando é já o deixou de ser) acarreta o tratamento do tempo como sincrónico. Mas, o que se entende aqui por sincronia? A sensação de simultaneidade de eventos a acontecer no espaço, um presente que não se transgride a si mesmo, mas que se conserva e se amplifica enquanto único registo temporal.

---

<sup>135</sup> Tradução do original inglês: “(...) commitment to the present”.

Relembremos a curta-metragem de Matsumoto Toshio, *Tsuburekakatta migime no tame ni*. Nela, a justaposição incessante de imagens derrubava o esforço narrativo em detrimento da instalação de um ponto de vista caleidoscópico, que via tudo ao mesmo tempo. Não seria exagerado afirmar que a concatenação, a simultaneidade das imagens e dos eventos filmados, a sua radical actualidade, criavam, no espectador, a sensação de um *eterno presente*. Também em *Bara no soretsu*, as oposições entre registos de imagem possibilitavam uma estranha unidade temporal que apontava para uma semelhante manufacturação de um tempo sincrónico. Matsumoto, ainda na entrevista a Gerow, definiu as coisas nos seguintes termos:

“Mas, em termos de forma, eu desmantelei a estrutura narrativa sequencial, cronológica e combinei (...) realidade e fantasia em eixos temporais como numa pintura cubista, adoptando uma forma fragmentada (...) que citava da literatura, pintura e música, velha e nova, do Oriente como do Ocidente.”<sup>136</sup> (1998)

Para o cinema diastólico, a actualidade, estando intimamente ligada à libertação da câmara no espaço público, era sinónimo de um olhar que apreendia o tempo enquanto presente incessante. Não havia aqui nada mais distante da redução à consciência operada pelo cinema sistólico. Contrariamente, a distensão diastólica também se cumpria num cinema que reconquistava e reformulava a noção de “real” através de um tempo reinventado, estranho à percepção humana e ao próprio cinema (ambos, como se sabe, nunca se conseguem autonomizar das cadeias da duração). O desejo da simultaneidade e a vontade de perder o pé num real múltiplo encerrava as aspirações de uma câmara que se julgava liberta de todos os constrangimentos.

---

<sup>136</sup> Tradução do original inglês: “But in terms of form, I dismantled the sequential, chronological narrative structure and arranged (...) reality and fantasy on temporal axes as in a cubist painting, adopting a fragmented (...) form that quoted from literature, theater, painting, and music old and new from both East and West.”

## CONCLUSÃO

“(…) uma mudança estilística que flutuava entre uma manipulação pseudo-documental da realidade e um distanciamento teatral dos temas. Estas inovações estilísticas foram centrais para muitos dos filmes independentes produzidos ou distribuídos sob os auspícios da Art Theatre Guild.”<sup>137</sup>

Isolde Standish (2006: 256)

Uma das questões que o leitor poderá colocar ao ler estas páginas é a seguinte: como estabelecer uma visão de conjunto acerca de um *corpus* fílmico partindo de algo tão circunstancial como uma produtora independente que, em resposta ao sistema decadente dos estúdios e das suas purgas, favorecia, acima de tudo, a liberdade criativa dos seus autores? Como encontrar na concessão radical de uma liberdade criativa, não formas irrepetíveis e identitariamente originais, mas uma familiaridade, uma comunhão de sentido estético?<sup>138</sup> Se não fosse exclusivamente feita através da observação das obras, a resposta a esta pergunta arriscar-se-ia a cair nas areias movediças da análise das intenções e do inconsciente. Seria, pois, uma psicanálise indevida de autor. Ao precaver este pressuposto, lançámos as bases da nossa investigação: do produto final decorreria a origem, das “consequências” poderíamos apontar, confirmar, supostas e incertas “causas”, se bem que, neste processo, sempre nos interessou mais *ilustrar* do que *explicar*. No entanto, julgamos ser possível inferir, a partir dos casos individuais dos filmes e na sua relação dialéctica com outros, um “movimento” artístico maior, iniciado e terminado pela ATG, que nunca escreveu manifestos, nem nunca se auto-denominou como tal.

---

<sup>137</sup> Tradução do original inglês: “(...) and prefigured a stylistic shift that fluctuated between a documentary-like toying with reality and a theatrical distancing of the subject. These stylistic innovations were central to many of the independent films produced and/ or distributed under the auspices of the Art Theatre Guild.”

<sup>138</sup> Como vimos, o júri cambiante da Art Theatre Guild seleccionava as propostas que financiava, mas não fazia qualquer tipo de pressão aos seus realizadores para criar um tipo específico de filme.

O terreno é ainda virgem. Há, certamente, várias outras possibilidades por explorar, vários pontos de contacto que abrigam a filmografia da ATG debaixo da mesma cúpula – imagens comuns ( projecções em corpos), posicionamentos narrativos (o facto de ser mais comum a morte dos protagonistas do que a sua sobrevivência), entre outros. Neste trabalho, apresentámos e desenvolvemos duas formas estéticas gerais (bem como duas maneiras de adjectivar) que correspondem a dois tipos diferentes de entendimento do espaço e do tempo do cinema. Sístole e diástole, todavia, não dizem respeito a conceitos trilhados pela História do Cinema Japonês, nem pela História do Cinema *tout court*. A sua fragilidade conceptual acaba por assemelhar-se às aspirações de uma geração de cineastas que pensaram e fizeram cinema como se fossem os primeiros, mesmo que, na maior parte dos casos, as implicações formais e as questões levantadas pelos seus filmes resultassem tão antigas como o cinema ele mesmo.

Tanto o cinema sistólico - assente na ideia teatral de *huis clos* enquanto espaço da consciência –, como o cinema diastólico - consubstanciado na actualidade das ruas e em novas maneiras de aproximar sujeito do mundo exterior - estavam destinados a perecer. Se a estética da contracção e da diacronia chegava aos limites da composição, transformação e moldagem do real; a estética da distensão e da sincronia, por seu turno, decorrente do progressivo policiamento das ruas que começou a ocorrer por volta de 1973, via-se incapacitada em continuar as tentativas revolucionárias de transfiguração do espaço privado em espaço público. A falência da ATG enquanto “movimento de projecção” (cf. pág 6) também não foi alheia a este facto. Citando Furuhashi: “O encerramento do *Sasori-za* e do *Shinjuku Bunka* [em 1974] coincidiu com os esforços instalados de policiar o espaço urbano”<sup>139</sup> (2013:197). Por outro lado, a complexidade deste cinema independente e sem concessões era contemporâneo ao abandono progressivo dos espectadores e ao decréscimo das salas de cinema (cf. **Anexo I**).

Apesar da adversidade das circunstâncias e da morte anunciada, sístole e diástole são conceitos que apontam para uma altura do Cinema Japonês em que se acreditava que todos os paradoxos podiam ser derrubados e as capacidades plásticas e teóricas do cinema julgavam-se ser quase ilimitadas.

---

<sup>139</sup> Tradução do original inglês: “The closing down of Theatre Scorpio and Art Theatre Shinjuku Bunka [in 1974] coincided with the mounting efforts to police urban space.”

## GLOSSÁRIO DOS TERMOS JAPONESES UTILIZADOS

**Angura:** Abreviação da palavra inglesa *underground* para a língua japonesa. O termo *angura*, intimamente relacionado com o movimento de contra-cultura dos anos 60 / princípios de 70 no Japão, designou uma forma de arte vanguardista, vedada ao grande público, que tinha uma natureza fortemente performativa. Kara Jûro e Terayama Shûji foram as duas figuras fundamentais do chamado teatro *angura*, uma inovadora forma dramática que frequentemente e das maneiras mais insólitas e radicais possíveis, trazia o público junto dos actores, defendendo, dessa maneira, a morte do teatro como espaço observacional e lúdico.

**Anpo jôyaku:** Nome japonês dado ao “Tratado de Mútua Cooperação e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão”. O famigerado tratado foi assinado em 1951, na decorrência do Tratado de São Francisco que aniquilava qualquer vestígio imperialista que restasse nas instituições políticas japonesas após a derrota na Segunda Guerra Mundial em 1945. A característica fundamental do *Anpo jôyaku* – e que iria desencadear fortes protestos durante os anos 50 e 60 – era a desmilitarização total do Japão (excluindo as forças de auto-defesa japonesas, o *jietai*, que como o nome indica apenas podiam intervir em conflitos internos) e a consequente dependência militar dos Estados Unidos. Os últimos instalaram bases na ilha de Okinawa, o que sempre gerou controvérsia na opinião pública japonesa. Em 1960 e 1970, datas em que o tratado foi actualizado e novamente assinado pelas duas nações, violentos protestos ocorreram nas ruas e nas universidades das grandes metrópoles japonesas.

**ATG-teki:** Termo popularizado por Kinshirô Kuzui para designar um filme “tipo-ATG” ou tipicamente ATG. Dentro desta categorização não são alheias as seguintes condições: a discussão integral do projecto de um determinado realizador com o comité de selecção; um custo de produção de 10 milhões de ienes, dividido a meias entre a ATG e as companhias independentes dos realizadores e uma estética em que prevalecesse a soberania autoral.

**Bunraku:** Também conhecido por *ningyô jôruri*, o *bunraku* é uma das três formas de teatro clássico japonês juntamente com o *noh* e o *kabuki*. É um teatro de marionetas, cuja fundação remonta a 1684, famoso pelas tragédias de amor fatal e tem Chikamatsu Monzaemon como o seu maior autor. Para além dos marionetistas (usualmente são

usados três para cada marionete), o *bunraku* também contém um recitador (*tayū*) e é normalmente acompanhado por um tocador de *shamisen*, instrumento tradicional de três cordas.

**Jôhatsu:** Significa literalmente “evaporação”. É o nome japonês dado ao fenómeno social que envolve o desaparecimento de cidadãos comuns. O fenómeno começou por ser noticiado no final dos anos 50 e a sua prática actualmente cresce a cada ano. A maior parte das “pessoas evaporadas” acaba por ser encontrada pelas autoridades, mas muitos permanecem por ser descobertos. Não sendo exclusivo do Japão, nesse país o *jôhatsu* pode ser provavelmente explicado pela “cultura da honra e da vergonha” que desencoraja a frontalidade e a expressão sincera dos afectos, fazendo que, por exemplo, o abandono discreto e silencioso de uma família ou casamento seja mais aceitável do que o conflito, a discórdia ou o litígio dentro dela.

**Kabuki:** Designa uma forma de teatro popular japonês que surgiu no século XVII e se opunha à estética seráfica e transcendental do teatro *noh*, criado três séculos antes. O *kabuki* combina interpretação, canto e dança (a maquilhagem excessiva substitui o uso das máscaras do *noh*) e muitas das suas peças são conhecidas pela sua subversão e sensualidade.

**Kanji:** É o nome dado aos caracteres japoneses, originários da língua chinesa. Os *kanji* opõem-se aos dois outros alfabetos japoneses, o *hiragana* e o *katakana*, na medida em que os últimos têm uma origem fonética, enquanto que o primeiro não. Os *kanji* encerram um unidade de sentido num carácter apenas.

**Kashira:** Designação das cabeças das marionetes do teatro *bunraku*.

**Kuroku:** Figura essencial da dramaturgia clássica japonesa (principalmente no *kabuki* e no *bunraku*), o *kuroku* consiste num assistente de palco que usa habitualmente uma indumentária negra e desempenha uma quantidade de cargos determinantes para o desempenho da peça: transporte de adereços, mudança dos cenários, etc. A sua característica mais curiosa é a invisibilidade auto-induzida, ou seja, para os espectadores de teatro, assim como para os actores, os *kuroku* podem ser vistos, mas devem ser encarados como se não existissem, como se fossem invisíveis.

**Michiyuki:** Usualmente traduzido por “sequência da viagem”, o *michiyuki*, no teatro japonês, corresponde ao momento crucial em que os personagens iniciam um périplo, deslocando-se do cenário inicial onde se situavam. Tanto no *kabuki* como no *bunraku*,



esta viagem está frequentemente conotada com a fuga de um casal que nutre um amor impossível.

**Niniroku Jiken:** Traduzido literalmente por “incidente do dois de vinte e seis (2-26)”, já que sucedeu no dia 26 de Fevereiro de 1936, é o nome dado ao único Golpe de Estado da História Japonesa. Foi perpetrado por uma facção de jovens militares descontentes com a corrupção e o estado de coisas associado ao governo e ao exército. No dia 29 do mesmo mês, porém, o golpe foi estancado, a lei marcial levantada, e a grande maioria dos envolvidos, antes ou depois de serem detidos, suicidaram-se.

**Noh:** Conhecida por ser a forma teatral mais nobre no Japão, a origem etimológica da palavra *noh* é “talento”. Apresenta uma forma de interpretação altamente estilizada em que o actor principal utiliza uma *omote* (uma máscara) e movimenta-se de acordo com a intensidade dos poemas cantados pelo coro (*jiutai*) e da música tocada por um conjunto composto por tambores e flauta.

**Nûberu Bâgu:** Transliteração fonética da palavra de origem francesa *Nouvelle Vague*. Cognome dado, em 1960, a uma nova fornalha de realizadores da Shôchiku, um dos estúdios de cinema mais tradicionalistas do Japão, o termo *Nûberu Bâgu* acabou por se expandir mais tarde e aplicar-se a toda uma geração de cineastas surgidos ao longo da década de 60 e princípios de 70, caracterizada quer pela radicalização política ou estética das suas obras, quer pela procura de uma independência criativa, uma subjectividade, que pudesse prescindir ou chocasse de frente com os estúdios de cinema.

**Pinku eiga:** Literalmente cinema cor-de-rosa ou cinema *pink*, este é o nome dado às produções eróticas independentes que começaram a surgir durante o início dos anos 60 no Japão. Caracterizado por filmes a preto-e-branco de média duração (uma hora, aproximadamente), com reduzido orçamento e contendo um cena sexual, por média, a cada dez minutos, o cinema *pink* foi o formato ideal para uma nova geração de realizadores que viam nele uma ocasião para se tratar todo o tipo de temáticas com uma liberdade artística considerável. O cinema de Wakamatsu Kôji, por exemplo, compactuaria com as exigências de produção do cinema *pink*, mas desenvolveria paralelamente uma obra virulenta, revolucionária e política.

**Ryokan:** Estalagem tradicional japonesa.

**Sasori-za:** Traduzido por “Cinema Escorpião” (Mishima Yukio tê-lo-ia baptizado assim devido à admiração que nutria pelo filme experimental de Kenneth Anger, *Scorpio*

*Rising* de 1964), o *Sasori-za* era uma sala multi-usos situada na cave do *Shinjuku Bunka*, o principal cinema gerido pela ATG. Inaugurado no dia 10 de Junho de 1967, foi o primeiro cinema *underground* japonês. Dedicava-se, portanto, à exibição de filmes experimentais de jovens realizadores, mas também albergava outro tipo de *performances*, desde o teatro à dança.

**Seppuku:** Suicídio ritualístico, originalmente reservado à classe guerreira, os *samurai* em caso de transgressão legal ou, simplesmente, desrespeito pelo código de honra do guerreiro, o *bushido*. O ritual consistia no auto-esventramento, habitualmente seguido por uma decapitação levada a cabo por um *kaishakunin*, um segundo executor.

**Shinjû:** Commumente traduzido por “duplo suicídio”, o termo remete para uma prática da Era Tokugawa (1603-1868) em que dois amantes terminavam com as suas vidas, concretizando o seu amor impossível numa vida extra-terrena. Ficou popularizado na arte por Chikamatsu Monzaemon que escreveu algumas peças de *bunraku* sobre o tema, entre as quais se destacam: *Sonezaki Shinjû* (1703) e *Shinjû Ten no Amijima* (1720).

**Shinjuku Bunka:** Literalmente traduzido por “Cultura Shinjuku”, era o mais emblemático dos dez cinemas comprados pela ATG em 1962. Situado em Shinjuku, na cidade de Tóquio, rapidamente tornou-se numa das paragens essenciais de um bairro já afamado pela sua artisticidade e boémia. O seu dono era Kinshirô Kuzui, personalidade tão marcante da ATG que é várias vezes confundida com o seu presidente.

**Zainichi:** Apesar de originalmente referir a população estrangeira que reside no território japonês, o termo *zainichi* ficou, ao longo do século XX, conotado com os emigrantes de origem coreana residentes no Japão, assim como os seus filhos.

**Zen:** Termo equívoco que pode dizer respeito a uma filosofia, uma vertente específica do budismo ou uma forma de se estar no mundo. Apesar de estar muitas vezes associado a uma prática recorrente de meditação ou desapego das questões mais mundanas, frequentemente o *zen* encontrou na arte uma forma de expressar os seus ensinamentos. As práticas artísticas influenciadas pelo *zen* – como o *ikebana* (a arte de arranjos florais) o *haiku* (uma forma de poesia) ou o *chanoyu* (a cerimónia do chá) – não têm a pretensão de apontar para um significado fora delas mesmas. Pelo contrário, têm tendência a cumprir o seu objectivo no próprio momento em que se praticam. Essas formas de arte, portanto, não são meios para se chegar a determinados fins (o estabelecimento de uma ideologia ou mensagem religiosa), mas são fins em si mesmos.

## ANEXOS

### Anexo I: O “estado das coisas” da indústria cinematográfica japonesa de 1958 a 1975 segundo as estatísticas da *Unijapan Film*

Anos	Produção			Resultados		Salas
	Estúdios	Independentes	Total	Bilhetes (milhares de espectadores)	Receitas (milhões de ienes)	
1958	513	3	516	1 127 452	72 346	7 067
1959	499	1	500	1 088 111	71 141	7 400
1960	552	3	555	1 014 368	72 798	7 457
1961	533	4	537	863 430	73 003	7 231
1962	367	11	378	662 279	75 983	6 742
1963	335	28	363	511 121	77 734	6 164
1964	277	69	346	431 454	76 937	4 927
1965	268	219	487	372 676	75 506	4 649
1966	263	179	442	345 881	75 750	4 296
1967	241	169	410	335 067	78 943	4 119
1968	249	245	494	313 398	82 026	3 814
1969	238	256	494	283 980	83 805	3 602
1970	221	202	423	254 799	82 488	3 246
1971	180	241	421	216 754	79 971	2 974
1972	186	214	400	188 642	77 441	2 673
1973	208	197	405	185 324	92 689	2 530
1974	163	181	344	185 738	117 107	2 468
1975	156	177	333	174 020	130 750	2 443

Fonte: Tessier, 1979: 204

## FILMES DA ATG (1966-1972)

### MENCIONADOS NA DISSERTAÇÃO

**Data de estreia – Rômanji (Kanji / Título inglês / Título português<sup>140</sup>), realizado por:**

**D:** Distribuído pela ATG/ **P:** Produzido pela ATG, DVD no Ocidente (se disponível)

11. 2. 1966 – *Tobenai chinmoku* (とべない沈黙 / *Silence Has no Wings*), r: Kuroki Kazuo. **D.**
12. 4. 1966 – *Yûkoku* (憂国 / *Patriotism*), r: Mishima Yukio. **D**, DVD (The Criterion Collection).
25. 6. 1967 – *Ningen jôhatsu* (人間蒸発 / *A Man Vanishes*), r: Imamura Shôhei. **P**, DVD (Eureka/ Masters of Cinema).
3. 2. 1968 – *Kôshikei* (絞死刑 / *Death by Hanging / O Enforcamento*), r: Ôshima Nagisa. **P**, DVD/Bluray (Carlotta Films).
25. 5. 1968 – *Hatsukoi: Jigoku-hen* (初恋・地獄篇 / *Nanami: The Inferno of First Love*), r: Hani Susumu. **P.**
15. 2. 1969 – *Shinjuku dorobô nikki* (新宿泥棒日記 / *Diary of a Shinjuku Thief, Diário de um ladrão*), r: Ôshima Nagisa. **D**, DVD (Carlotta Films).
15. 2. 1969 – *Yoiyami semareba* (宵闇せまれば / *When Twilight Draws Near*), r: Jissôji Akio. **D.**
24. 5. 1969 – *Shinjû ten no amijima* (心中天網島 / *Double Suicide*), r: Shinoda Masahiro. **P**, DVD (Wild Side Video).
13. 9. 1969 – *Bara no soretsu* (薔薇の葬列 / *Funeral Parade of Roses*), r: Matsumoto Toshio. **P**, DVD (Eureka/ Masters of Cinema).
14. 3. 1970 – *Erosu + Gyakusatsu* (エロス+虐殺 / *Eros Plus Massacre*), r: Yoshida Kijû. **D**, DVD (Arrow Academy).
26. 9. 1970 – *Rengoku eroica* (煉獄エロイカ / *Heroic Purgatory*), r: Yoshida Kijû. **P**, DVD (Arrow Academy).
13. 2. 1971 – *Shûra* (修羅 / *Demons*), r: Matsumoto Toshio. **P.**
24. 4. 1971 – *Sho o suteyo, machi e deyô* (書を捨てよ 町へ出よう / *Throw Away the Books, Let's Go Into the Streets*), r: Terayama Shûji. **P.**
5. 6. 1971 – *Gishiki* (儀式 / *The Ceremony / Cerimônia Solene*), r: Ôshima Nagisa. **P**, DVD/Bluray (Carlotta Films).
11. 3. 1972 – *Tenshi no kôkotsu* (天使の恍惚 / *Ecstasy of the Angels / O Êxtase dos Anjos*), r: Wakamatsu Kôji. **P**, DVD (Clap Filmes).

---

<sup>140</sup> O título português só é colocado nos casos em que houve uma distribuição comercial do filme em Portugal.

29. 4. 1972 – ***Hika*** (秘花 / *Secret Flower*), r: Wakamatsu Kôji. **D.**

14. 10. 1972 – ***Gozenchû no jikanwari*** (午前中の時間割り / *The Morning Schedule*),  
r: Hani Susumu. **P.**

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2002). *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bock, A. (1985). *Japanese Film Directors*. Tóquio: Kodansha International Ltd..
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Brecht, B. (1992). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nova Iorque: Hill & Wang.
- Capel, M. (2015). *Évasion du Japon: Cinéma japonais des années 1960*. Paris: Les Prairies Ordinaires.
- Casebier, A. (1997). "Images of Irrationality in Modern Japan: The Films of Shohei Imamura". In *Shohei Imamura* (pp. 89-99). Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Danvers, L., & Tatum Jr., C. (1986). *Nagisa Oshima*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Desser, D. (1988). *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indianápolis: Indiana University Press.
- Domenig, R. (2003). "Die Beste Aller Zeiten: Kuzui Kinshirô im Gespräch mit Roland Domenig". In R. Domenig (Ed.), *Art Theatre Guild – Unabhängiges Japanisches Kino 1962 – 1984* (pp. 15-24). Viena: Österreichischen Filmmuseums.
- Domenig, R. (2005, Dezembro). "A brief history of independent cinema in Japan and the role of the Art Theatre Guild". *Minikomi*, Nº 70, pp. 6-16.
- Endo, Y. (2006, Março). "The Revisioning of the real: Film director Shinoda Masahiro's emphatic use of Kurogo in Shinjû Ten no Amijima". *Bulletin of Liberal Arts Hamamatsu University School of Medicine*, Nº 20, pp. 37-53.
- Estrada, J. H. (2013). "Broken scenarios: Traces of the theatre in Oshima's cinema". In Q. Casas & A. C. Iriarte (Eds.), *Nagisa Oshima* (pp. 185-191). Madrid: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián.
- Furuhata, Y. (2013). *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Durham: Duke University Press.
- Gee, F. (2014). "The angura diva: Toshio Matsumoto's dialectics of perception. Photodynamism and affect in *Funeral Parade of Roses*". *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Vol.6, Nº1, pp. 55-73.

- Gerow, A. (2014). "Critical Reception: Historical Conceptions of Japanese Film Criticism". In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 61-79). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Grierson, J. (1933). "The Documentary Producer", *Cinema Quarterly*, N° 2, pp. 7-9.
- Hirasawa, G. (2003). "The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG." In R. Domenig (Ed.), *Art Theatre Guild – Unabhängiges Japanisches Kino 1962 – 1984* (pp. 25-29). Viena: Österreichischen Filmmuseums.
- Hirasawa, G. (2013). "The Collective Movement Called Nagisa Oshima". In Q. Casas & A. C. Iriarte (Eds.), *Nagisa Oshima* (pp. 85-99). Madrid: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián.
- Imamura, S. (1997). "Traditions and Influences". In J. Quandt (Ed.), *Shohei Imamura* (pp. 129-131). Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Imamura, S. (2011). "Ningen Johatsu". In *A Man Vanishes* (pp. 5-13). Londres: The Masters of Cinema Series.
- Inuhiko, Y. (2003). "Deux ou Trois choses que je sais d'ATG". In R. Domenig (Ed.), *Art Theatre Guild – Unabhängiges Japanisches Kino 1962 – 1984* (pp. 30-35). Viena: Österreichischen Filmmuseums.
- Kusunoki, A. (2017). "The Early Years of the Ground Self-Defense Forces, 1945-1960." In R. D. Eldridge & P. Midford (Eds.), *The Japanese Ground Self-Defense Force: Search for Legitimacy* (pp. 59-132). Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Mark, Nornes, A. (2005, December). "ATG in a Forest of Pressure". *Minikomi*, N° 70, pp. 41-48.
- Mark, Nornes, A. (2007). *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minesota: University of Minnesota Press.
- Matsumoto, T. & Gerow, A. (1996). "Documentarists of Japan # 9: Matsumoto Toshio", Yamagata International Documentary Film Festival ([www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html](http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html)).
- Matsumoto, T. (2012). "A Theory of Avant-Garde Documentary". *Cinema Journal*, Vol. 51, N°4, pp.148-154.
- McDonald, K. I. (1983). *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*. Londres e Toronto: Associated University Presses.
- McDonald, K. I. (1994). *Japanese Classical Theater in Films*. Londres e Toronto: Associated University Presses.
- Mellen, J. (1975). *Voices From the Japanese Cinema*. Nova Iorque: Liveright.

- Mellen, J. (1976). *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. Nova Iorque: The Pantheon Asia Library.
- Morita, N. (2006). "Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shûji". *Waseda Global Forum*, No. 3, pp. 53-58.
- Nakata, T. (1997). "Shohei Imamura interviewed by Toichi Nakata". In J. Quandt (Ed.), *Shohei Imamura* (pp. 107-124). Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Niogret, H. (2002). *Shohei Imamura – Entretiens et Témoignages*. Paris: Dreamland Éditeur.
- Noonan, P. (2010, Dezembro). "The Alterity of Cinema: Subjectivity, Self-Negation, and Self-Realization in Yoshida Kijû's Film Criticism". *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 22, pp. 110-129.
- Novielli, R. (2003). Terayama Shûji – The Prying Glance. In R. Domenig (Ed.), *Art Theatre Guild – Unabhängiges Japanisches Kino 1962 – 1984* (pp. 46-50). Viena: Österreichischen Filmmuseums.
- Novielli, R. (2005, Dezembro). "First Traces of Media Contamination in Japanese Cinema of the 1960s". *Minikomi*, N° 70, 33-36.
- Ôhashi, R. (2002). "The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity: 'Art-Way,' 'Iki,' and 'Cut-Continuance'". In M. F. Marra (Ed.), *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation* (pp. 25-35). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Ôshima, N. (1980). *Écrits (1956-1978): Dissolution et jaillissement*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard.
- Pinho Barros, D. (2010). *Do Elogio da Sombra ao Enterro do Sol: Luz e Cor no Cinema da Nuberu Bagu Japonesa* (Dissertação de mestrado não publicada). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Raine, M. (2012). "Introduction to Matsumoto Toshio: A Theory of Avant-Garde Documentary". *Cinema Journal*, Vol 51, N°4, pp. 144-147.
- "Reportage on Johatsu" (2011). In *A Man Vanishes* (pp. 17-22). Londres: The Masters of Cinema Series.
- Richie, D. (2012). *A Hundred Years of Japanese Film*. Nova Iorque: Kodansha USA.
- Ridgely, S. (2010). *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shûji*. Minesota: University of Minnesota Press.



- Sánchez, S. (2013). "Killing the father. Nagisa Oshima and the tradition in Japanese Cinema". In Q. Casas & A. C. Iriarte (Eds.), *Nagisa Oshima* (pp. 43-51). Madrid: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián.
- Sato, T. (1982). *Currents in Japanese Cinema*. Tóquio: Kodansha International Ltd.
- Sato, T. (1997). *Le Cinéma Japonais: Tome II*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Sharp, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Sorgenfrei, C. (2005). *Unspeakable Arts: The avant-garde theatre of Terayama Shuji and postwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Standish, I. (2006). *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. Nova Iorque: Continuum.
- Standish, I. (2011). *Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s*. Nova Iorque: Continuum.
- Stegewerns, D. (2015). "Kijû Yoshida and ATG: The Reluctant Partner". In *Kijû Yoshida Love + Anarchism* (pp. 44-71). Shenley: Arrow Academy.
- Tessier, M. (1979). *Le Cinéma Japonais au présent 1959-1979*. P. Lherminier (Ed.), *Cinéma D'Aujourd'hui*, N° 15.
- Tessier, M. (1997). "Shohei Imamura: Modern Japan's Entomologist". In J. Quandt (Ed.), *Shohei Imamura* (pp. 45-57). Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Tessier, M. (1997). "Shohei Imamura Interview – Max Tessier (with Audie Bock and Ian Buruma)". In J. Quandt, *Shohei Imamura* (pp. 57-69). Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Tessier, M. (2005, Dezembro). "The Power of the Imaginary in the Films of the Japanese New Wave in the 1960s and Early 1970s". *Minikomi*, N° 70, 37-40.
- Turim, M. (1998). *The Films of Nagisa Oshima: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley: University of California Press.
- Wakamatsu, K. (2005, Dezembro). "I didn't care about movements – Interview." *Minikomi*, N° 70, 60-68.
- Wakamatsu, K. (2010). *Koji Wakamatsu: Cinéaste de la Révolte*. Paris: Éditions Imho.
- Yoshida, K. (2010). "My Film Theory: The Logic of Self-Negation". In D. Stegewerns (Ed.), *Yoshida Kijû: 50 Years of Avant-Garde Filmmaking in Postwar Japan* (pp.15-18). Oslo: Norwegian Film Institute.

## IMAGENS

**Imagem I:** *Yûkoku* (Mishima Yukio, 1966)

**Imagem II:** *Kôshikei* (Ôshima Nagisa, 1968)



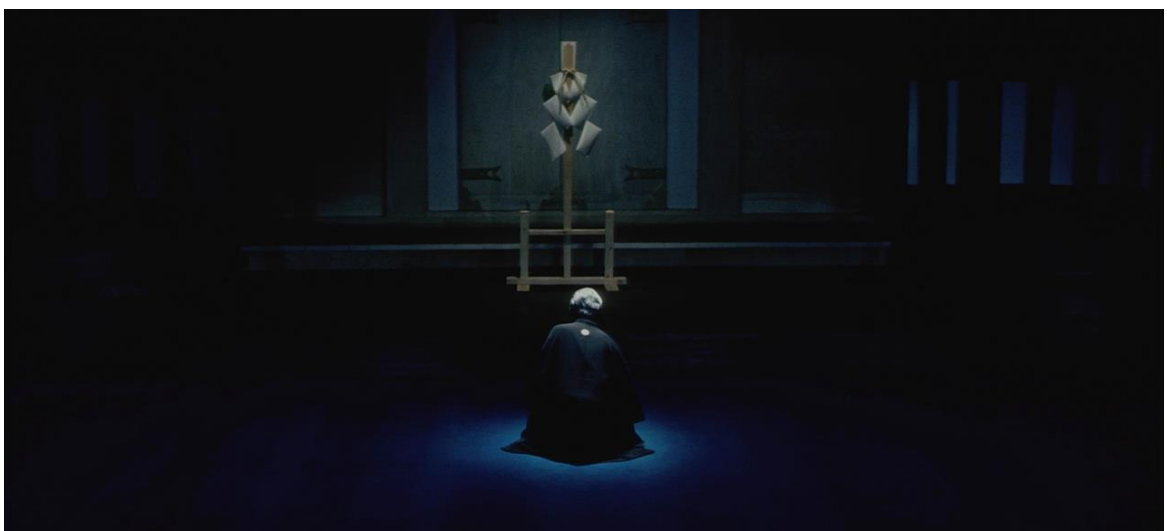
**Imagem III:** *Shinjû ten no amijima* (Shinoda Masahiro, 1969)

**Imagem IV:** *Yoiyami semareba* (Jissôji Akio, 1969)

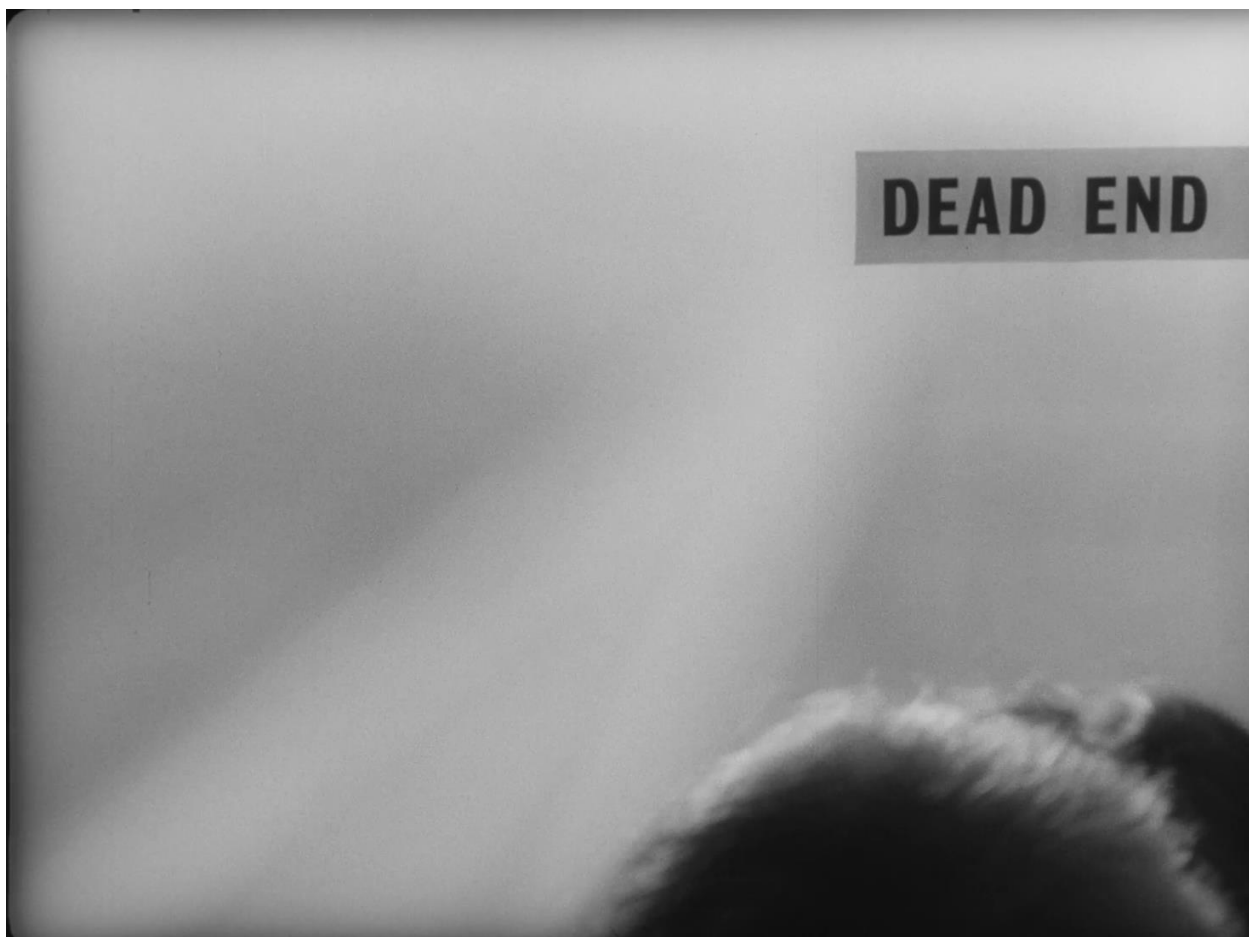


**Imagem V:** *Shûra* (Matsumoto Toshio, 1970)

**Imagem VI:** *Gishiki* (Ôshima Nagisa, 1971)



**Imagem VII:** *Rengoku eroica* (Yoshida Kijû, 1970)



**Imagem VIII:** *Ningen jôhatsu* (Imamura Shohei, 1967)

**Imagem IX:** *Sho o suteyo, machi e deyô* (Terayama Shûji, 1971)





**Imagem X:** *Bara no soretsu* (Matsumoto Toshio, 1969)

**Imagem XI:** *Bara no soretsu* (Matsumoto Toshio, 1969)



**Imagem XII:** *Tsuburekakatta migime no tame ni* (Matsumoto Toshio, 1968)

**Imagem XIII:** *Hatsukoi: Jigoku-hen* (Hani Susumu, 1968)





**Imagem XIV:** *Gozenchû no jikanwari* (Hani Susumu, 1972)

**Imagem XV:** *Shinjuku dorobô nikki* (Ôshima Nagisa, 1969)



**Imagem XVI:** *Shinjuku dorobô nikki* (Ôshima Nagisa, 1969)



## ÍNDICE REMISSIVO

- 8 ½ (Fellini, 1963) 4
- Abe Mark Nornes** (?) 6, 39, 41  
**Adachi Masao** (1939-) 17, 18  
**Akunin shigan** (Tamura, 1960) 5  
**Aleksandr Nevskiy** (Eisenstein, 1938) 3
- Bertolt Brecht** (1898-1956) 21, 22, 27  
**Bokuto kidan** (Shindô, 1992) 1
- Chikamatsu Monzaemon** (1653-1724) 23-25, 44, 61, 64  
**Cinema of Actuality** (Furuhata, 2013) Ver Furuhata Yuriko  
**Citizen Kane** (Welles, 1941) 3
- Daiei Inc.** 3, 11  
**David Desser** (1953-) 18, 19, 23, 28, 29, 33  
**Donald Richie** (1923-2013) 16
- Erosu + Gyakusatsu** (Yoshida, 1970) 29  
**Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema** (Desser, 1988) Ver David Desser
- Fujii Hiroaki** (1927-2014) 11, 15  
**Furuhata Yuriko** (1973-) 37, 49-52, 55, 57, 60
- Gishiki** (Ôshima, 1971) 29-35  
**Gozenchû no jikanwari** (Hani, 1972) 53, 54
- Hani Susumu** (1928-) 5, 52-54  
**Hatsukoi: Jigoku-hen** (Hani, 1968) 52-54  
**Hayakawa Yoshie** (?) 41-44  
**Henri Bergson** (1859-1941) 29, 30  
**Higachi Yoichi** (1934-) 39  
**Historical Dictionary of Japanese Cinema** (Sharp, 2011) 2  
**Hika** (Wakamatsu, 1971) 17
- Imamura Shôhei** (1926-2006) 7, 38, 40-47
- Iseki Tsuneo** (?) 2  
**Isolde Standish** (?) 3, 31-35, 42, 59
- Jean Rouch** (1917-2004) 38  
**Jerzy Kawalerowicz** (1902-2007) 3  
**Jissôji Akio** (1937-2006) 27  
**Joan Mellen** (1941-) 21
- Kara Jûro** (1940-) 55, 61  
**Kawaita mizuumi** (Shinoda, 1960) 4  
**Kawakita Kashiko** (?) 2  
**Kawakita Nagamasa** (?) 2  
**Kinshirô Kuzui** (1925-2014) 10, 17, 36, 55, 61  
**Kôshikei** (Ôshima, 1968) 15, 17-19, 21-23, 25, 27, 29, 35, 37, 38, 45, 54  
**Kuroki Kazuo** (1930-2006) 5, 38, 39  
**Kurosawa Akira** (1910-1998) 3, 28
- Le journal d'une femme de chambre** (Buñuel, 1964) 10  
**Luz e Cor no Cinema da Nuberu Bagu Japonesa** (Pinho Barros, 2010) 5
- Marcel Proust** (1871-1922) 30  
**Masumura Yasuzô** (1924-1986) 11  
**Matka Joanna od aniółow** (Kawalerowicz, 1961) 3  
**Matsumoto Toshio** (1932-2017) 6, 27, 28, 39, 44-50, 54, 58  
**Max Tessier** (1944-) 10, 26, 43  
**Michel Brault** (1928-2013) 38  
**Mishima Yukio** (1925-1970) 11-14, 63  
**Mizoguchi Kenji** (1898-1956) 3  
**Mori Iwao** (1899-1979) 2
- Nagata Masaichi** (1906-1985) 11, 12  
**Nanboku Tsuruya** (1755-1829) 28  
**Naruse Mikio** (1905-1969) 3  
**Nihon dasshutsu** (Yoshida, 1964) 5  
**Nihon no yoru to kiri** (Ôshima, 1960) 5  
**Ningen jôhatsu** (Imamura, 1967) 7, 38, 40-42, 44-48

**Nishikawa Katsumi** (1918-2010) 11  
**Nikkatsu Corporation** 3  
*Noyuki yamayuki umibe yuki* (Obayashi, 1986) 1

**Obayashi Nobuhiko** (1938-) 1  
**Ogawa Shinsuke** (1935-1992) 39  
**Ôshima Nagisa** (1932-2013) 1, 4-7, 15-21, 23, 27, 29-33, 44-46, 54, 55, 57  
**Ôshima Tadashi** (?) 41-46  
**Ozu Yasujirô** (1903-1963) 3, 28

*Pierrot le fou* (Godard, 1965) 4  
*Primary* (Drew, 1960) 38  
*Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s* (Standish, 2011) 3, 31-35, 42

*Rashômon* (Kurosawa, 1951) 3  
*Rengoku eroica* (Yoshida, 1970) 29-31, 33-35  
**Richard Leacock** (1921-2011) 38  
**Robert Drew** (1924-2014) 38  
**Roland Domenig** (?) 3, 5, 7, 11  
*Rokudenashi* (Yoshida, 1960) 4

**Sasori-za** 17, 51, 60, 63, 64  
**Sato Tadao** (1930-) 39  
*Seibo Kannon daibosatsu* (Wakamatsu, 1977) 17  
*Seishun zankoku monogatari* (Ôshima, 1960) 4  
**Shindô Kaneto** (1912-2012) 1, 6  
**Shintôhō Co., Ltd.** 3  
**Shôchiku Company Limited** 3-5, 63

*Shinjû: Ten no amijima* (Shinoda, 1969) 15, 23, 25-29, 35, 37  
**Shinjuku Bunka** 17, 54, 60, 64  
**Shinoda Masahiro** (1931-) 4, 5, 15, 16, 23-27  
*Sho o suteyo, machi e deyô* (Terayama, 1971) 45, 55-57  
*Shûra* (Matsumoto, 1971) 27, 28

**Tamura Tsutomu** (1933-1997) 4  
*Tenshi no kôkotsu* (Wakamatsu 1972) 17  
**Teshigahara Hiroshi** (1927-2001) 39  
**Terayama Shûji** (1935-1983) 45, 55, 56, 61  
*Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960) 4  
*To the Distant Observer* (Burch, 1979) 7, 16  
*Tobenai chinmoku* (Kuroki, 1966) 38, 39  
**Toei Company** 3  
**Tôhō Co., Ltd.** 2, 3, 5  
**Tomioka Taeko** (1935-) 24  
**Tsuchimoto Noriaki** (1928-2008) 39  
**Tsuyuguchi Shigeru** (1932-) 41, 42

*Umberto D.* (De Sica, 1952) 3

*Viridiana* (Buñuel, 1961) 4

**Wakamatsu Kôji** (1936-2012) 17, 63

**Yodogawa Nagaharu** (1909-1998) 49  
*Yoiyami semareba* (Jissôji, 1969) 27  
**Yoshida Kijû** (1933-) 5, 29, 30, 33-35  
**Yoshimura Kozaburô** (1911-2001) 6  
*Yûkoku* (Mishima, 1966) 10-15, 17, 18, 38